91 10

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

Кадры из грузинских фильмов
«Отец солдата» (режиссер Резо Чхеидзе)
и «Покаяние» (режиссер Тенгиз Абуладзе).
Читайте в номере дискуссионный материал
«Перестройка-2»:
актуальные проблемы грузинского кино
в контексте общей ситуации в республике

P

СС
СР

ИСКУССТВО КИНО

10 91

Ежемесячный журнал Союза кинематографистов СССР
Учредители: СК СССР и трудовой коллектив журнала «Искусство кино»
Выходит с января 1931 года

Содержание

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 25.07.91
Подп. к печати 2.09.91
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000. Заказ 1237
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат Государственной
ассоциации предприятий,
объединений и организаций
полиграфической
промышленности «АСПОЛ»
142300, г. Чехов Московской
области

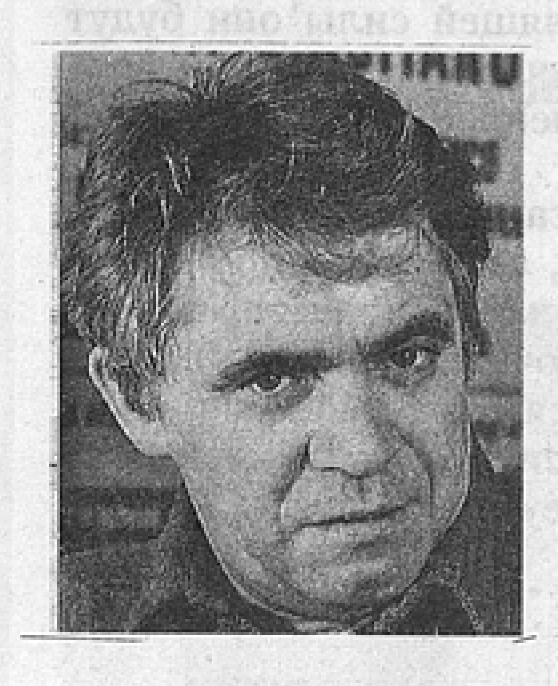
Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Александр Гельман

Сверху вниз, снизу вверх



Свободные люди, в особенности «свободные патриоты», имеют право мечтать о чем угодно, в том числе и о возрождении на родной земле тоталитарного режима. А почему нет? Разные люди счастливы при разных режимах. В каком-то смысле даже государственные заговоры можно причислить к околоцивилизованным методам борьбы за власть. Ну, сговорились 8 или 38 человек кого-то скинуть и поставить себя — что в этом уж такого ужасного? Одни поцарствовали, теперь другие поцарствуют. Всегда, во все времена были и будут кучки авантюристов-заговорщиков. В конце концов, зло неизбежно, как и добро. Но когда десятки, и сотни, и тысячи начальников от Москвы до самых до окраин, почти не сговариваясь, спонтанно оказываются готовыми тут же, немедленно, не дослушав радиосообщения о перевороте, сразу же присягнуть на верность новоиспеченной самозванной власти,— это уже что-то выходящее не только за рамки законности, но и за рамки элементарной нормальности, за рамки вменяемости.

Они сошли с ума от ненависти к свободе.

О чем это говорит? Это говорит о том, что почти весь начальствующий корпус СССР, включая высший командный состав армии, состоял из посредственностей. Ибо так непримиримо ненавидеть свободу могут только они.

За многие десятилетия неперсональной ответственности за состояние несуверенной собственности вырос, выпестовался огромный класс руководителей-бездарей. Свобода бездарно руководить не знала предела. Может быть, за всю историю человечества в сферу управления не хлынуло столько никчемностей, столько маленьких больших начальников, как за время советской власти. В середине августа это было именно их восстание, это было наглое, бандитское восстание за сохранение и упрочение диктатуры посредственности.

Горбачев старался найти с ними общий язык, и они старались найти с ним общий язык — не получилось, не вышло. И это несмотря на родство происхождения, единство партийной среды обитания, несмотря на упрямую горбачевскую верность «социалистическому выбору». А дело все в том, что, как бы мы к Горбачеву ни относились, он безусловно личность яркая, талантливая. А талант и посредственность несовместимы. Шесть лет тянулась эта слишком дорого обошедшаяся стране дружба-вражда. В конце концов они Горбачева предали, арестовали, были готовы его уничтожить. Но и он не остался в долгу, когда получил свободу: партаппарат огромной державы фактически прекратил свое существование в один день.

Массовое предательство привело к массовому избавлению от посредственностей в сфере управления. Процесс

замены кадров еще не завершился, но уже идет полным ходом, охватил всю страну. С разных ступенек управления соскочили и продолжают соскакивать целые когорты, цепочки и кланы начальствующих особ. Мы являемся свидетелями поистине вулканического сотрясения всей кадровой пирамиды, от вершины до основания.

А наверх взлетели, взлетают другие люди. Из другого, противоположного лагеря, из лагеря, будем надеяться, ума и таланта. Хотелось бы верить, что будет именно так.

Я вижу в просторных кабинетах немало знакомых лиц. До некоторых уже напрямую не дозвонишься, а помощники все с большей и большей неохотой соединяют. Меняются взаимоотношения, взаимозависимости. Меняются интонации, выражения лиц и глаз. Меняется выразительность затылков. Сфера управления накладывает свои знаки, свою печать на моих товарищей, не считаясь с индивидуальностями. Уже не умозрительно, не теоретически, а воочию видишь, что власть опасна для всякого человека, даже для самого лучшего. Многие мои добрые знакомые проходят сейчас это тяжелейшее испытание властью, и я понимаю, что под влиянием этой коварной давящей силы они будут меняться не к лучшему, а к худшему. Это фактически неизбежно.

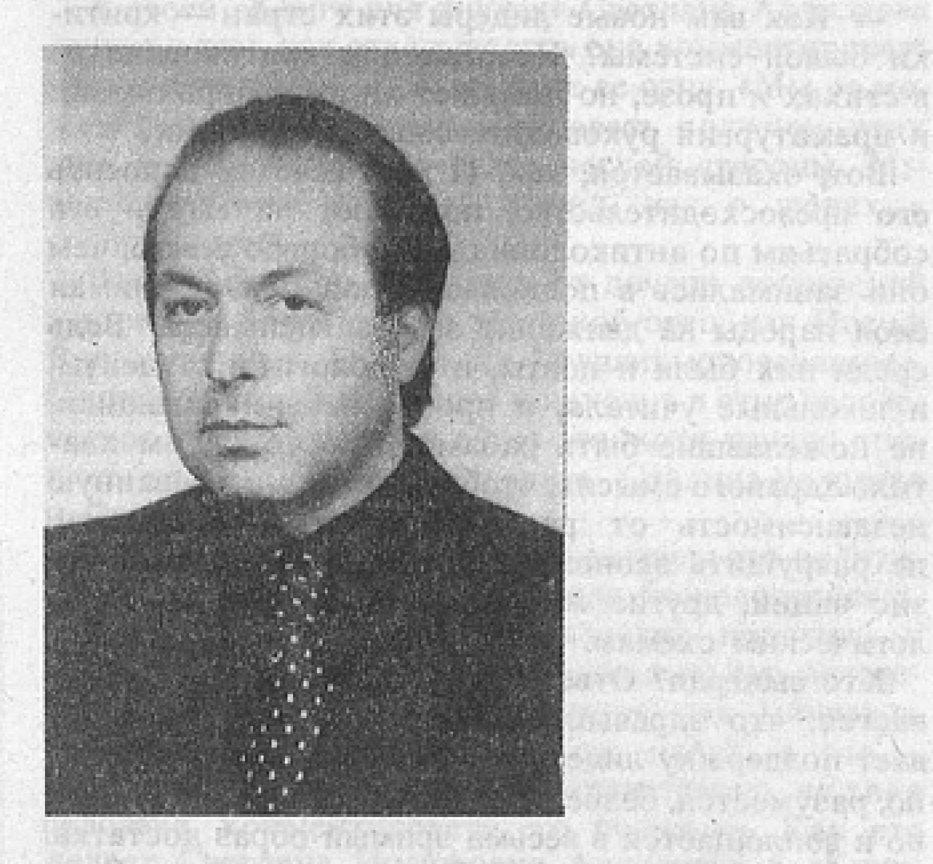
Я испытываю самые добрые чувства к моим знакомым, ставшим в последнее время большими начальниками, я преисполнен к ним сочувствия. Я надеюсь, что у них найдутся силы, я молю бога, чтобы он дал им силы и волю, меняясь, меняться не до неузнаваемости.

Все материалы, кроме статьи А. Гельмана, были подготовлены и сданы в набор до государственного переворота в августе.

Теймураз Мамаладзе

Роли, маски, лица

Отрывок из недописанной книги



...Мы выезжаем синей ранью, или, что тоже верно — ранней синью, по африканскому холодку, по росе, по изморози, что здесь, на довольно высоком плато — отнюдь не моя придумка.

Даль чиста, воздух свеж, дорога — полированный лак, кукуруза вдоль шоссе стоит образцово-показательной стеной, какая кукуруза! — воплощенная мечта Никиты Сергеевича, и нескончаемой чередой бегут навстречу мальчишки и девочки в бело-синей школьной форме.

Оказывается, дети бегут из дома в школу, потому что транспорт не справляется с перевозками, что, конечно, печально, но это мерное ритмичное мелькание блестящих голых коленок складывается для меня в образ юной бегущей страны. Куда она бежит?

Велик питаемый застойными журналистскими стереотипами соблазн написать: «В светлое будущее». Не получается. Потому что и со светлым социалистическим будущим неясно, и с проклятым колониальным прошлым непросто.

Теймураз Мамаладзе (Степанов) — давний автор «Искусства кино». С 1985 по 1990 год работал помощником министра иностранных дел СССР, в настоящее время работает во Внешнеполитической ассоциации.

Прекрасна жакаранда — тюльпановое дерево, отягощенное крупным избыточным цветением розово-лилового облака. Вся страна — цветущая жакаранда. Но в годы, когда страна Зимбабве называлась Родезией, а ее столица Хараре — Солсбери, на деревьях жакаранды вешали мятежных рабов.

Однако вот уже девять лет в независимом, сбросившем колониальное ярмо Зимбабве, белые мирно уживаются с черными и, как нам сказали, бывший диктатор Ян Смит покойно живет на своей ферме, куда изредка наведывается сам президент Зимбабве доктор Роберт Мугабе.

Помню, как потрясла олимпийская команда Зимбабве по хоккею на траве, «доставленная» в мою тбилисскую квартиру нелживым телевидением,— милые белокурые девушки, яростно сражавшиеся за спортивную честь своей страны.

Своей? Но ведь нам с детства внушали, что эта и другие африканские страны не принадлежат белым, они пришли туда как завоеватели и ввергли в колониальное рабство. Теперь, по логике вещей, белокожие и белокурые не вправе представлять страну черного большинства на Олимпийских играх.

Увы, наши традиционные черно-белые представления, привитые краткими курсами и пространными трудами о природе империализма, сотворили такую «реальность», что теперь приходится с кровью выковыривать ее из себя.

Может, заодно выдернем и «образ врага», предписывающий уничтожать любого носителя «чуждой идеологии»? Может, заменим его элементарным здравым смыслом?

Преддверием к Зимбабве были другие африканские страны соцориентации, где влажная духота отдает нищетой и гниением. А в Хараре улицы чисты и полны мягкого света — никаких следов разрушения, уют, комфорт, товары и продукты, реклама «Форда» и «Тошибы». Здоровые рыночные отношения в однопартийной социалистической упаковке.

Зимбабве — одинокий остров зримого процветания и межрасового мира в океане гражданских войн, ужасающей нищеты, трайбализма, неистовствующих в этой части Африки.

Куда бежит эта страна, к какой цели? Не знаю.

Но то, что старт прочерчен и маршрут обозначен здравым смыслом,— несомненно.

Дети бегут в школу, а мы едем к человеку, давшему стране такой старт и такой маршрут. К президенту Зимбабве доктору Роберту Мугабе.

Мы едем в город Кадому, где президент ведет предвыборную кампанию. Однопартийность уходит в прошлое, в стране складывается оппозиция, и президент считает необходимым вести диалог с ней, как и со своими сторонниками.

— Да, у нас скоро выборы, и предвыборные дела задержали меня здесь. Извините, что оказался вынужден завлечь вас сюда.

— Ну что вы, ваше превосходительство, извиняться незачем, я вам так благодарен за это приглашение, позволившее увидеть бегущих по цветущей стране детей.

Беседа идет в обычном придорожном мотеле, необычном, однако, для увиденных стран. Все та же небедная чистота, комфорт лучших европейских кровей, современный, без потуг на эпигонство, дизайн, традиционный британский брекфест с лакомыми вкраплениями местной кухни.

Президент Мугабе предлагает министру Эдуарду Шеварднадзе побеседовать за завтраком. Они беседуют, а я записываю.

«Я записывал не потому, что боялся забыть. Просто у меня была такая привычка. За шесть лет можно приобрести уйму привычек и исписать уйму черных книжечек. Лучше всего отдавать их на сохранение в банк, потому что такие вещи не должны валяться где попало, и потому что некоторые люди оценили бы их на вес золота, если бы им удалось их заполучить. Правда, это им не удавалось — я никогда не доходил до такой нищеты. Но я привык их беречь. Человек должен вынести из пучин и дебрей времени что-нибудь помимо изъеденной печени — так почему бы не вынести черные книжечки? Черные книжечки спрятаны в банковских сейфах — в них дела и дни ваши, и лежат они в уютной темноте маленьких ящичков, а огромные оси мира поскрипывают и поскрипывают».

Роберт Пенн Уоррен, «Вся королевская рать». История нескладного парня из захолустного американского городка Мейзон-сити, который выбился в губернаторы штата и который однажды обнаружил, что настолько изменился, что стал совсем другим. И одновременно — история человека, который наблюдал эти превращения и заносил свои наблюдения в черные книжечки.

Я тоже заношу свои наблюдения в черные, синие, зеленые, белые книжечки. Во-первых, потому, что это мое ремесло. Во-вторых — судьбе было угодно сделать меня очевидцем многих занятных событий, усадить за один стол с сильными мира сего, и было бы грешно не всмотреться в них до самой глубинной человеческой сути. Вот именно — человеческой. Это для меня главное. Ибо, не разобравшись, каков человек, сидящий перед тобой, не понять, что выдвинуло его на авансцену времени и заставило тысячи, а то и миллионы людей жадно внимать каждому его слову.

Передо мной, незамеченным, прошли десятки лидеров — президенты, премьер-министры, главы внешнеполитических ведомств. На что уж мало осталось в современном мире монархов — и те почти все оказались в поле зрения. Лидеры-демократы, подчеркивающие свой демократизм, диктаторы, скрывающие свою диктаторскую сущность,— скульптурно вылепленная череда лидеров прошла передо мной, оставив в черных книжечках свой след.

Теперь я пристально всматриваюсь в президента Мугабе и чувствую: он мне нравится. Нравится своей интеллигентностью, культурой, всей той человеческой значительностью, которую не сыграть, не сымитировать. Нравится, как держится, по-европейски деликатно отхлебывая джус из хрустального стакана и с африканским аппетитом поедая манную кашу, на поверку оказавшуюся картофельным пюре. С аппетитом ведет беседу о мирном урегулировании на Юге Африки, со вкусом задает вопросы о ситуации в Восточной Европе. Ну, например, такой:

— Как вам новые лидеры этих стран — критики былой системы? Некогда они критиковали ее в стихах и прозе, но поможет ли им теперь поэзия и драматургия руководить своими странами?

Вот, оказывается, как. И мне хочется спросить его превосходительство, помогают ли ему и его собратьям по антиколониальной борьбе все то, чем они занимались в подполье и тюрьмах, поднимая свои народы на движение за независимость? Ведь среди них были и поэты, и филологи, и студенты, и школьные учителя, и просто рабы-издольщики, не пожелавшие быть рабами. Просто одним хватило здравого смысла, чтобы избавить завоеванную независимость от расовой розни и ненависти, не разрушить экономический и нравственный базис нации, другие же отдали щедрую дань идеологическим схемам.

Кто выиграл? Ответ — перед глазами. И оказывается, что здравый смысл не просто обеспечивает поддержку лидеру и безбедное — относительно, разумеется, безбедное — существование стране, но и воплощается в весьма зримый образ достатка.

На обратном пути в Хараре мининдел Зимбабве Шамуярира завез Эдуарда Шеварднадзе на ферму, страшно сказать — партийную ферму, собственность партии Мугабе ЗАПУ-БР, где окунул гостя в хорошо знакомую ему стихию кукурузной урожайности, органических удобрений, выхода силосной массы, продуктивности скота и надоев молока.

Переводчик-ас Павел Палажченко запнулся на английском названии породы монументально тучных коров.

— Черно-пестрая порода,— подсказал Шеварднадзе.

Эвкалипты отбрасывали узкую, не спасающую от прожигающего кожу солнца, тень. Зеленые холмы дрожали и расплывались в мареве зноя.

— Очень похоже на Колхидскую низменность,— сказал я Шеварднадзе.— Не хватает только старух в черном, бросающихся под колеса вашего автомобиля.

Он грустно усмехнулся.

Старухи бросались под колеса, чтобы остановить машину и вручить ее пассажиру свои слезные прошения. Все иные способы добиться внимания «соответствующих ведомств» оказывались безуспешными. Система железно демонстрировала не-

восприимчивость к человеческим бедам и нуждам. Старухи в черном обращались к высшему представителю системы, уповая на человека.

Много лет спустя я услышал от Эдуарда Шеварднадзе следующее признание:

— Когда-то я думал, что корень наших бед — в людях. И не сразу пришел к выводу: не люди повинны в них — система. Надо менять ее.

Люди создают систему, возразил я ему, или безмолвно взирают, как она складывается, чтобы потом корежить их самих.

Он промолчал тогда, но в этом молчании уже был заключен ответ. Я знал, каков он. Иначе не согласился бы работать с Эдуардом Амвросиевичем. Сколько помню, он всегда старался разжать железные тиски системы. В моих черных книжечках великое множество примеров, и когда-нибудь я приведу их. Но сейчас хочется сказать о другом.

В своей «Книге для внучек» Светлана Аллилуева пишет о том, как отказывалась она комментировать труды историков, посвященные ее отцу. «Мы не можем и не должны комментировать политику этих лиц, знакомых нам с человеческой стороны. Мы только можем говорить о них, как о людях...»

Справедливо.

Безнравственно требовать от дочери поношений в адрес отца, даже если это такой отец, как Иосиф Виссарионович. Это та же «павликморозовщина». Светлана Иосифовна ищет и находит в отце человеческое, и честь и хвала ей за это, хотя трудно принять ее концепцию: разделять Сталина-человека и Сталина-политика.

Трудно, когда не отвлеченно знаешь: эта политика была бесчеловечна и множила бесчеловечность.

Нет, я бы все-таки не разделял политика и человека, я бы «выводил» политика из его человеческой сути. Но для этого надо, как минимум, знать человека и понимать, где маска, а где — лицо. Несправедливо, да и безнравственно, не зная человека, комментировать его политику. Как это делает Светлана Иосифовна Аллилуева в «Книге для внучек».

Я не судья ей. Не судите и не судимы будете.

Грузия врачующе вошла в сердце Светланы Иосифовны, и она пишет об этом взволнованно и проникновенно. Жаль только, что при этом не утруждает себя знанием. Весь высокий настрой посвященных Грузии страниц могут снизить несообразности и неточности, ошибочные сведения и неверные утверждения. Это не монолог блудной дочери, припадающей к груди матери-родины,— скороговорка нигде не находящей себе места мятущейся души, по той же причине не заглядывающей даже в туристический справочник.

Когда С. Аллилуева пишет, что грузин два миллиона — досадуешь. Когда называет грузинское царство королевством — улыбаешься. Когда зачисляет Эдуарда Шеварднадзе в главы грузинского КГБ — понимаешь: спутала комитет государственной безопасности с министерством внутренних дел. Это все ничего. Хуже, когда С. Аллилуева путает одного человека с другим.

Повторю, я не судья ей. Не судите и не судимы будете. Но если все-таки судите, то — со знанием дела.

Сразу после ее переезда в Тбилиси мне позвонил Э. А. Шеварднадзе:

— Тебя и твоих коллег будут интервьюировать зарубежные журналисты. Цель одна — найти Аллилуеву. На Западе она настрадалась от чрезмерной назойливости прессы. Ей нужен покой. Постарайся оградить ее от слишком бесцеремонных репортеров...

Смею думать, нет — точно знаю, что таким же образом он направлял многих людей, предлагавших Светлане Иосифовне и ее дочери то школу верховой езды, то самых лучших преподавателей русского и грузинского языков, то просто внимание. Все то, чего ее лишали в Москве.

Если бы он действовал «по указке Москвы», как утверждает С. Аллилуева, то многого этого просто бы не было. А то, что было,— и есть та самая личная политика Шеварднадзе, которая привела его в «команду» лидеров перестройки.

Личная политика — это надо подчеркнуть. Политика личности, действующей в силу собственных убеждений и представлений о должном и поэтому не приемлющей «роль» маски и «миссию» функции. Политика человека, исповедующего политику человечности.

Таков мой ключ к пониманию лидера, в конкретном случае — Э. А. Шеварднадзе.

Сейчас, когда оси мира так поскрипывают, что могут переломиться, я считаю нужным извлечь из темноты сейфов свои «черные книжечки» и перелистать их. Может, чтобы укрепить земные оси, надо прежде укрепить человека.

●

Есть люди, при виде которых хочется спросить, у кого они шьют костюмы. Настолько костюмы значительнее хозяев.

И есть люди, при виде которых о закройщике как-то не думается. Настолько они соответствуют своим костюмам, а точнее — костюмы соответствуют им. И костюмы, и галстуки, и ботинки, и речи, произносимые перед хитроумным электронным устройством, которое создает иллюзию, будто оратор произносит текст «от себя», а не читает бегущие по невидимому экрану строки.

Про этот фокус все знают, но никто не кричит «караул!», потому что фокус тоже соответствует оратору. Мысль и слово рождаются у вас как бы на глазах, и эти «роды» выглядят столь естественно, что как-то даже не хочется спрашивать: «А кто это вам пишет речи, мистер Рейган? Кто это придумал для вас «империю зла»?

А ведь, правда, здорово придумано? Сочно, а главное — точно. Точнейший словесный портрет твоей страны, от которого щемит сердце и хочется врезать оратору промеж глаз вспотевшим от тоски по праведному отечеству кулаком.

Не получается промеж глаз. Да и промеж чего-нибудь другого тоже не получается. Потому что «империя зла» соответствует истине, а сотворивший (как бы сотворивший) эту метафору мистер на трибуне с пуленепробиваемой электронной шпаргалкой — соответствует аудитории.

Он соответствует своему народу, и пока это так — он непобедим и неуязвим.

Он соответствует народу, потому что отвечает ему, а на что, на какие вопросы и запросы отвечает — не хочется говорить, чтобы ненароком

не удариться в пафос, каким всегда наливается голос, когда произносят слово «народ».

Впрочем, ведь и вопросы с запросами бывают таковы, что пафос вроде бы должен сникнуть, уступить отчаянию, а то и презрению, но для простых смертных это минное поле, на которое вступать не след — разорвет при первом же шаге.

Истина выше царя, и она же выше родины и народа, но что есть истина и что есть родина и народ — не дано нам ни помыслить, ни изречь.

Только гению дано: «Люблю отчизну я, но странною любовью...» Или: «Прощай... страна рабов, страна господ...» Или: «Ты и плевка не достойна...»

Однако сейчас, когда национальное чувство обострилось до секущей заточки топора, а национальной идеей осеняют любое непотребство, даже простому смертному никуда не деться от вопросов о том, когда мы бываем народом, а когда — толпой; и в каком из этих двух состояний находим себе наилучших лидеров, наилучшим образом отвечающих на наши вопросы и запросы; и какие из этих вопросов-запросов настолько плохи, что желанные ответы — убийственны для нашего будущего.

Проблема лидера — проблема народа, страшно вымолвить: проблема «качества» народа, его нравственно-психологических состояний, его ментальности, общей и политической культуры, житейской и трудовой этики. Говори сколько угодно о качестве оберточной бумаги или автомобилей, но о «качестве» народа — не смей: разорвет миной-ловушкой праведного гнева. И ничего от тебя не останется, даже изреченной во взрыве истины о прямой зависимости одного качества от другого.

Лидеры, отвечающие своему народу так, как он того желает, не позволят даже заикнуться об этом, ибо этот вопрос — об их собственной «сортности», их качестве и цене.

Быть ширпотребом в эпоху тотального дефицита куда как милее, чем колющей глаз и сердце драгоценностью, невостребуемой по причине неспособности оценить ее в соответствии со своими истинными потребностями. Не берем, потому что она нам не по карману, если под этим не вполне благозвучным в данном контексте словом разуметь установки нравственности и души.

Не идет из памяти Андрей Сахаров на трибуне Съезда народных депутатов — нескладный, взъерошенный, неказистый воробей с парящей душой гордой птицы, заклевываемый ястребами воробьиной селекции, чей клекот был куда отлаженнее его сбивчивой косноязычной речи.

Не востребовали, отторгли, убили.

Не идут из памяти слова мыслителя: «Буду вынужден пойти против своего народа».

По какому уровню производить замер? По уровню «прощай... страна рабов»? Или — клекота, с каким убивают пророка? По какой отметке — высочайшей или самой низкой, низинной, низменной? А может, надо по средней? Но есть ли она в пространстве, где все — крайность и любая крайность одержима неприятием, злобой и ненавистью?

Непраздные вопросы, они возникают в момент, когда брезжит свобода, сулящая возможность выбора, и от того, что и кого мы выберем, зависит наше будущее.

●

Вот мизансцена, разыгранная в Белом доме, как в павильоне «Твенти сенчури фокс».

— Иногда я думаю о том, что мне следовало остаться в Голливуде...

Титулованная массовка, вся президентская рать, заволновалась, пришла в движение, ударилась в сослагательное наклонение, но лишь одна «со-звезда» решилась на леденящий душу ретропрогноз:

— Но тогда, господин президент, не было бы создано два миллиона новых рабочих мест, не снизились бы процентные ставки, не...

У меня на глазах творился устный сценарий фильма под названием «Если бы он не...» — массовка мысленно проговаривала, что могло бы произойти или не произойти, если бы голливудский актер Рональд Рейган не стал президентом Соединенных Штатов Америки.

Нарушать дипломатический этикет опаснее, чем совершать незаконный переход границы. В последнем случае еще есть надежда, что вас не застрелят карацупы и не загрызут джульбарсы. В первом же — никаких надежд: скажете что-нибудь там и тогда, где и когда должны были промолчать,— и все, кончитесь навек для своих и чужих. Выпадете, как говорит один мой коллега и друг, которому язык дан для того, чтобы убивать нарушителей протокола.

Но думать себе не запретишь, и я подумал:

— Если бы вы остались в Голливуде, то не сыграли бы лучшую роль своей жизни — президента Соединенных Штатов Америки.

Не мне, залетному и, допускаю, случайному зрителю, рецензировать этот «вестерн». И не жанр, упаси Бог, имею в виду, а всего лишь вполне определенную политико-географическую данность. О том, как Рональд Рейган играл лучшую роль своей жизни, на Западе написаны тома, и в целом эта литература похвал и благодарности. Когда-то он нас «империей зла», мы его — «киноковбоем — прислужником империализма», но меняются времена, а с ними — и речи. Я бы даже рискнул сказать, что меняют их люди, если бы не врожденный мистический страх перед догматами диамата-истмата. Факт, однако, что Рейган забыл про «империю зла», увидев страну людей, и в этом ему помогли мы — подразумеваю под «мы» инициаторов перестройки, их политику и всех, кто желал и поддерживал ее.

Хотя, вполне может статься, что лучшую роль Рейгана не хуже, а то и лучше него сыграл бы кто-нибудь другой имярек, и не смог бы сыграть иначе, потому что к середине восьмидесятых годов и в США, и у нас окончательно вызрело осознание необходимости именно такой, а не иной «игры». Все то же мистическое преклонение перед догматами диктует слова об осознанной общественной необходимости и, похоже, на сей раз незачем бросать камни в основоположников «научного коммунизма».

Мы — и в США, и у нас — желали такой игры и разразились аплодисментами, когда ее нам показали. Она отвечала нашим внутренним установкам, нашим представлениям о должном, правильном и красивом, нашему сознанию ненормальности си-

туации, при которой две великие державы превратили мир человечества в гигантское футбольное поле и пинали на нем страны и народы, как безотказный мяч.

Теперь, когда нас вновь пугают происками ЦРУ, планами американской военщины, заговорами банкиров, нетрудно заметить, что веры этому нет. И это именно тот случай, когда замер «качества» производится по высшему уровню народных устремлений, а не по низинным и низменным отметкам культивирования страха, ненависти и вражды.

Мы — народ, когда желаем мира, дружбы, сотрудничества, безбоязненных контактов с себе подобными в других странах, не отказываем другим в человечности, в умении любить, сострадать, бескорыстно дарить...

И мы — толпа, если, повинуясь пропаганде собственной избранности, «меченности» свыше и ненависти к лишенным такого тавра, становимся влекомы инстинктом разрушительства чужой и собственной жизни.

Первое — удел общности индивидуальностей, и чем больше их в ней, тем больше шансов у страны выжить.

Второе — общность обезличенности, некий триумф коллективной воли, подрывающей коллективную безопасность нации.

Соответствующие уроки истории — перед глазами. Но, как верно заметил кто-то, главный урок истории в том, что их забывают.

Проблема пропорций между индивидуальным и обезличенным — это проблема того самого «качества», которое, страшно вымолвить, определяет, кто мы — демос или охлос. Какой путь выбираем. И — каких лидеров.

«Покажите мне вашего вожака — я скажу вам, кто вы». Этот парафраз библейского речения верен, но лишь отчасти. О пастве можно судить не только по пастырю. Покажите мне того, кто не идет за ним, как пастырь относится к нему, и я вам скажу, кто вы и кто вас ведет.

Удивительно, до чего интеллект нивелирует национальные черты и «выводит» некий единый для очень разных народов генотип.

Идешь в Нью-Йорке по Третьей авеню, обтекаемый толпой, пестрее и экзотичнее которой не видел нигде больше в мире, и, как нигде в мире, ощущаешь свою иностранность. На тебе костюм фабрики «Большевичка», но даже скроенный по лекалам французской фирмы «Вестра Юнион», он не делает тебя своим в уличной толпе. Ты чужак и чужаком останешься, пока, не свернув на Шестьдесят седьмую стрит и не преодолев несколько обшарпанных ступенек в парадном закопченного дома, не попадешь в нужную тебе муниципальную библиотеку. От углового стола с завалом книг метнется к тебе немолодая миссис с таким знакомым лицом, что, внутренне ахнув, ты не сразу сообразишь, где находишься.

— Что вам угодно, сэр?

— Рассказы Хемингуэя. «Вино Вайоминга», в частности. И если можно — снять ксерокопию начальных страниц.

С этим рассказом вышел маленький международный скандал, в который оказались вовлечены большие персоны, и чтобы разнять их — мне надо предъявить доказательство своей правоты — грустный рассказ старины Хэма про то, как даже очень хорошие люди не умеют понимать друг друга.

Но это уже другая история, а в этой я и миссис Кэрол Смит понимаем друг друга с полуслова, как это всегда было у меня с тетей Тосей, великой книжницей из тбилисского района Нахаловка.

— Нужная вам полка вон там, справа от окна. Пойдемте, я вас проведу. А ксерокопию можете снять вот за этим барьером, там у нас ксероксы. Не забудьте только опустить квотер. Пожалуйста.

Только эти платные копировальные автоматы и отличают нью-йоркскую читалку от «моих» библиотек. Все остальное — сосредоточенные лица читающих людей, запахи старой бумаги, шаткие столы и скрипучие стулья, шелест медленно листаемых страниц, тишина, нарушаемая полушепотом посетителей, так говорят только в библиотеках и еще в храмах, даже расплывшееся пятно сырости в углу потолка — все один к одному. Нет, вот еще кроме ксероксов понурые фигуры дремлющих стариков и не вполне стариков, негров и белых. Это бездомные, их загнало сюда ненастье, и миссис Смит разрешает им подремать в тепле до закрытия библиотеки.

Впрочем, может, теперь и у нас в библиотеках появились бездомные и какая-нибудь тетя Тося позволяет им укрыться от непогоды у книжных корешков, за которыми замерли в ожидании любящих глаз грустные и честные рассказы Эрнеста Хемингуэя. Удивительно, до чего похожи читающие люди и как легко опознают они в многолюдии себе подобных, как отважно раскрываются навстречу друг другу, да, отважно, но и трепетно, словно листают страницы книг, боясь ранить хрупкую ткань вечности.

— Вы знаете, я не разделяю всех этих восторгов по поводу президентства мистера Рейгана. В его годы богатые у нас стали богаче, а бедные — беднее, и образовавшийся при нем дефицит бюджета догоняет нас опасностью весьма тревожного спада...

Мой собеседник — американец. Мы только что спустились с какого-то поднебесного этажа сверкающего гигантской друзой хрусталя лос-анджелесского отеля «Фокс Плаза», где бывший президент Соединенных Штатов Америки Рональд Рейган принимал бывшего министра иностранных дел Советского Союза Эдуарда Шеварднадзе.

Американцы, не в пример нам, чтут своих бывших, строят библиотеки и научные центры их имени или отводят под штаб-квартиры целые поднебесные этажи в хрустальных столпах Калифорнии. Я огляделся в роскоши Рональдова пристанища и загрустил, вспомнив московскую неустроенность нашей ассоциации, шагнул в лифт и опустился на землю. Мой собеседник последовал за мной. Был он лысоват и бородат, отирал лысину широченным платком и говорил по-русски с невытравленным акцентом чеховской прозы. И было в этом нефтянике, достаточно побродившем по нашей Тюменщине, что-то от чеховского интеллигента, что-то настолько дымовское, что мне было трудно величать его американским именем.

Оказалось, и впрямь знает Чехова вдоль и поперек. И я подумал тогда, что такая вот интеллигентность, такая деликатная и безоглядная отвага делает людей неприкаянными не только у нас в стране.

Не знаю, может, у моего собеседника тоже возникают литературные параллели и он сравнивает каких-нибудь моих сограждан с неприкаянными героями Сола Беллоу, но если подобные ассоциации возможны, то нетрудно предположить существование некоего интернационального свойства, основанного на неприятии политического маскульта.

— Вы думаете, наш военно-промышленный комплекс в восторге от уменьшения расходов на военные цели? Оглянитесь вокруг, вот оно, сверкающее воплощение групповых интересов, и бывший хозяин Белого дома верно служил им.

— Не так уж верно,— возразил я,— если военные расходы все-таки снижаются.

— Дошло, наконец, что пока мы вооружались и пугали друг друга, другие резко уходили в отрыв.

— Но ведь все-таки дошло?

— Боюсь, что поздно...

Он опять заговорил о колоссальном бюджетном дефиците.

Несколькими часами раньше в зале, где яблоку негде было упасть в скоплении обнаженных плеч и белоснежных пластронов, юная американка с внешностью тургеневской барышни сказала:

— Мистер Рейган исправно играл ту роль, которую ему заказали.

— Не свидетельствует ли то, что вы столь смело говорите об этом мне, человеку из «империи зла», что он все-таки играл по-своему?

— Это не только его заслуга.

— А чья же?

— Мистера Горбачева, мистера Шеварднадзе и еще — моя!

Политики внимают большинству или делают вид, что внимают ему. Козыряют мнением и голосами большинства. И крайне редко, во всяком случае — у нас ссылаются на немолчаливое меньшинство. А ведь как часто именно оно держит в своих руках ключ к истине.

Обращение к библейским речениям превращается в политический кич, в средство массовой пропаганды. В иных изданиях стереотип «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» вытеснен столь же стереотипным «Глас народа — глас божий». Народ всегда прав? Да, пожалуй. Но как же тогда быть с пророком, которого не признают в отечестве своем? Тоже ведь библейская истина, но в новую пропаганду почему-то не влезает.

Почему? Не потому ли, что вожди не нуждаются в пророках и сами желают быть ими?

Но это не о мистере Рейгане, отнюдь не о нем. Если говорить о внешней стороне его роли, то было одно удовольствие наблюдать, как он ведет ее. Со зрительской точки зрения,это было безупречно. Потому что и президент не забывал, не мог забыть, что он — профессиональный актер.

●

Власть — зрелище, и зрелище — ее атрибут. Да что атрибут — инструмент. Его заточка, конструкция, мера тонкости предопределены характером власти, говоря словами основоположников — характером формации, а проще, грубее — строя или режима. Жанры варьируются в широчайшем диапазоне — от трагедии до водевиля, от драмы до мистерии.

Давно замечено, что империи тяготеют к эпическим формам, но начиная с помпезных постановок с обожествляемым героем и обожествляющей массовкой кончают трагифарсом. Здесь герой всегда вознесен над толпой, всегда окружен облаком тайны, всегда не проявлен до конца. И всегда в финале трагифарса массовка прозревает изумительную «голизну» героя. Голые короли — неизбежный итог вырождения империй.

В маленьких странах курфюрсты кормят лебедей в окружении чепцовых булочниц и ребятишек лудильщика, кронпринцы вальсируют с золушками, а премьеры ездят на велосипедах. Буколики и пасторали с удовольствием ставят и смотрят там, где властители и народы не обуяны манией имперского величия, а кичливость силы отнюдь не почитается национальной добродетелью.

Впрочем, и в маленьких странах иногда появляются режиссеры, ставящие спектакли власти в стиле «вторых республик» и «третьих рейхов». Карликам нужны ходули, и массовка с угодливой готовностью подсовывает им их. Собственно говоря, она и составляет эту нехитрую конструкцию, взбираясь на которую, карлик внушает себе и ей иллюзию величия.

Но и такое исключение лишь подтверждает правило: независимо от своего характера и типа, власть всегда стремится вовлечь в свое действо как можно больше зрителей. Даже там, где она закрыта и действует втайне от них, ей необходимы большие аудитории, сулящие максимальный кассовый сбор. Может, именно там, где за других все решает группа, клан, орден, ей и нужны гигантские залы с бурными аплодисментами, переходящими в овацию. Иллюзия монолитного единства создает реальность несокрушимой монополии на власть. И здесь, где власть уже не просто зрелище, а ритуал, не берутся в расчет мастерство постановщиков, их вкусы, выдумка, изобретательность, да и истинные предпочтения аудитории отбрасываются за ненадобностью. Все должно быть серийно, стереотипно, обезличено, усреднено — как физиономии, покрои габардиновых плащей, фасоны велюровых шляп, речи, произносимые от имени и по поручению. Тот, кто сочинял тексты пионерских приветствий съездам партии и комсомола, кто слушал их,— согласится со мной. Кто не сочинял и не слушал — тоже. Ибо и те, и другие знали, как это опасно — не слушать, не соглашаться с властными театрами абсурда, не аплодировать им. Ибо, как верно заметил Вацлав Гавел, система не приемлет индивидуальной воли и карает ее: «Если даже кто-то и обладает определенной индивидуальной волей, то вынужден долго скрываться за ритуально-анонимной маской...» Если же он сбросит ее, то либо будет изгнан, либо все-таки вынужден отказаться от своей индивидуальности...

Демократия — тоже зрелище, но — особого рода, ибо акт выработки и принятия решений вы-

носится из-за кулис на авансцену. И те, кто вовлечены в этот акт, не могут не задумываться о том, как они выглядят, какая у них фигура, как они одеваются, двигаются, улыбаются, как разговаривают, какие речи произносят.

Демократия предъявляет повышенный спрос на штучные изделия и востребует лишь то, что мечено знаком индивидуальности. Режиссеры от политики делают ставку на нее, одновременно учитывая господствующие в обществе вкусы и предпочтения. Кандидат в конгрессмены или президенты должен нравиться публике и отталкиваться от того, что не нравится ей. Это надо изучить, а значит — подогнать фигуру и образ под преобладающие стандарты восприятия. Так начинается селекция типажа и одновременно складывается индустрия его «продажи». По преимуществу телеиндустрия, максимально приближающая образ — маску либо лицо — к глазам телезрителя.

Телезритель — он же избиратель. И по свидетельствам знатоков, президент Рейган мастерски использовал телевидение в своих целях. Он — цитирую одного из них — намеренно применил «антиораторский прием спокойной, ненавязчивой личной беседы вместо обращения к публике. В прошлом актер, Рейган привнес в это искусство антириторики элемент новизны... Собравшаяся в зале публика его почти не интересовала. Смотрел он, главным образом, в телеобъектив, обращаясь к тем, кто сидит дома перед телевизором...»

Когда с вами вот так доверительно и задушевно беседует ваш президент, когда он, как вам видится, обращается только к вам, только с вами делится своими мыслями, невозможно отказать ему в доверии и поддержке. «Штучный» диалог личности с личностью — какое тут может быть недоверие?

Телевидение играло скверную шутку с нашими лидерами и политиками. Помните, как при виде выпадающей изо рта искусственной челюсти одного генсека и волочащихся по полу реанимационной палаты кальсонных тесемок — другого у нас сердце щемило тревогой за дряхлеющую в образах наших лидеров страну? Редуцированное «г», мягкий знак после «з» в слове «коммунизм», многочисленные акты насилия над синтаксисом, но что поделаешь, если половина России говорит по-русски на ужасающем новоязе, а другая половина в ужасе зажимает уши. Теледемонстрации съездов, обнажавшие пугающую одинаковость лиц, повадок и речей,— и все-таки это был тот «элитный», выведенный в теплицах системы слой, в котором многие телезрители не желали произрастать...

Трубный глас новорожденной демократии возвестил об ином зрелище, с иными актерами, драматургией и импровизациями. Многочасовые сериалы парламентских дебатов зажгли поначалу огни надежды, так это было ново и увлекательно: смотрите, заговорили! И слава Богу, что не каждый лик предстает ангельским, не каждая речь — словом Златоуста. Вот она, проявляющаяся способность демократии: сразу видно, кто есть кто!

Но чем дольше длился этот спектакль, тем больше возникало вопросов. Так ли уж завораживают феноменальное многословие «первого лица» и скука на других, чаще всего бездействующих лицах? Так ли уж интересно наблюдать, как пожилая женщина-депутат прячет под столом недовязанную кофточку для внучки, а ее сосед в двух рядах от нее явно артикулирует фразу, неуместную даже среди скучающих на стоянке водителей такси?

«Долго приходилось нам выслушивать блеклые речи политиков, оставлявшие нас безразличными и неспособные заставить наши сердца биться чаще. Долго ждали мы, когда блестящая ораторская речь, этот звучный инструмент, с помощью которого Черчилль и Рузвельт смогли развеять сковывающее отчаяние, восстанет как феникс из пепла и снова превратится в зажигальный источник вдохновения, станет бичом сурового осуждения и даст пищу нашему воображению».

Не о нас ли это сказано? Нет, не о нас. Это — рецензия на политическую речь, опубликованная в крупнейшем издании США. Там, где демократия стремится выразить себя в формах, полностью адекватных своему содержанию, где оратор не вправе не задумываться над тем, как отзовется его слово, жанр публичной речи — один из самых уважаемых. И его рецензируют наравне с кинофильмами и книгами-бестселлерами. Мало сказать, что эти рецензии «препарируют» самих ораторов — они еще и сигнализируют им: «Эй, вы там, перемените пластинку!» Они ставят планку на той высоте, которую заказывает общество: «Кто-то из древних так сказал о двух величайших ораторах Афин: «Когда выступал Перикл, люди восклицали: «Как красиво он говорит!» Но когда выступал Демосфен, люди говорили: «Веди нас за собой!»

Кишка тонка? Отойди в сторону, уступи место тому, кто способен вести за собой. Ибо сразу видно, кто говорит красиво, а кто — способен вести.

Рецензия, в которой многим титулованным ораторам Америки достается на орехи, заканчивается так: «Мне видится оратор, который замолкает, когда все сказано». Увы, таких у нас маловато. Наши лидеры неостановимы в речах, как провинциальные сплетницы. Уставая слушать одно и то же, мы перестаем верить им.

«Мне видится оратор, произносящий речь, написанную им самим...» Таких, увы, тоже очень немного, но совсем не потому, что кишка тонка. Просто слишком занят большой политик, слишком мало у него времени, чтобы корпеть ночами над текстами публичных выступлений. «Джон Кеннеди не думал над тем, что он может сделать для риторики, а риторика — для него». Он просто выходил на трибуну и говорил: «Американцы перебросили кепку через стену, преграждающую путь в космос», и эта метафора рождала в аудитории образ отважного мальчика, силящегося перебраться через препятствие, а с ним — и аплодисменты. Потому что этот образ очень был нужен американцам, задетым отставанием их страны в освоении космоса.

Неважно, что этот образ придумал не Кеннеди, важно, что он принял его. Не приняв, не был бы тем, кем был — призванным лидером своей страны. А тот, кто придумал метафору с кепкой, замечателен уже тем, что понимал и свою страну, и ее лидера, и очень хотел согласия между ними. Страна услышала то, что желала услышать, что придало ей новые силы и большую решимость.

Когда в 1985 году на сессии Генеральной Ас-

самблеи ООН Эдуард Шеварднадзе сказал: «Мы против «звездных войн», мы — за «звездный мир», один из его зарубежных коллег заметил в беседе с корреспондентом «Нью-Йорк таймс»: «Этот парень говорит так, будто пользуется услугами лучших агентств с Мэдисон авеню». «Этот парень» не пользовался услугами рекламных агентов Мэдисон авеню. Он готовил эту речь вместе со старым мудрым дипломатом Львом Менделевичем, и оба они сошлись на том, что идея прекращения гонки вооружений в космосе должна быть выражена словами, одинаково остро воспринимаемыми и у нас, и в Америке. Они поискали и нашли. Вместе — я тому свидетель.

Менделевич был опальный посол. То, что Шеварднадзе вывел его из опалы, ввел в свою команду, прислушивался к его мнению,— многое говорит об этом человеке. В том числе — о постоянной готовности перебарывать течение, идти против него.

На Западе не делают тайны из имени спичрайтера — составителя речей. Какая уж там тайна, если об этом пишут книгу. Как это сделала Пегги Нунне, спичрайтер Р. Рейгана. Она начала книгу так: «Сначала я увидела носок его ботинка...» Похоже, Пегги редко видела больше этого. Носок ботинка покачивался в такт чтению речи, подготовленной Нунне. Обстановка была нервозная. Вокруг речей президента разворачивались интриги, многим в Белом доме хотелось повлиять на президентские выступления — а как же иначе, ведь формулировалась политика.

Нечто подобное происходило и в нашем МИДе, и за его пределами. Не говоря уже о содержании, даже стиль, язык выступлений вызывали споры и разногласия. Но задачи формулировал Эдуард Шеварднадзе, и каждый раз это был гребок против сносящего течения реки. Он играл роль, которую сам предназначил себе.

●

Остренький человек бежит к трибуне, изнемогая под тяжестью партийной вины и собственной правоты. Правота у него на лице и в пухлом, как подушка, ученическом портфеле, и она явно перевешивает вину, отчего человек кренится вбок, в сторону руки с портфелем. В зале шелестит смешок, робко-пугливый, с оглядкой на начальство: как ему этот деревенский сутяга, скособоченный собственным интриганством?

Начальство невозмутимо, но смешок перерастает в шумное веселье, когда человек, взойдя на трибуну, начинает деловито обживать ее. Щелкает замком портфеля, извлекает стопку захватанных листков, раскладывает на пюпитре. Он явно не собирается быстро покидать трибуну.

— Мы даем вам пять минут,— осторожно предупреждает начальство.

— Пять минут?! — вскидывается человек.— Этого дня я ждал десять лет, а вы — пять минут?!

Десять лет назад он, преподаватель истории в школе маленького райцентра, вступил вуморительный поединок за правду и справедливость. Силы были неравны. На его стороне — он сам и его семья, на противоположной — первый секретарь райкома и его аппарат. Поводы к схватке — смехотворные. Пошили сыну костюм в райателье за 37 рэ, а «верх» слупили — сто. Отпрыск «первого», не успев закончить мединститут, получил в райбольницу назначение главврачом. Транспорт работал из рук вон, и учителя с учениками из дальних сел до полуночи простаивали на остановке в ожидании автобуса... Было бы из-за чего убиваться!

Но учитель убивался и явно намеревался убить других. Звонил в райком, обивал пороги ЦК, строчил жалобы. Комиссия за комиссией проверяла его «сигналы» и выносила вердикт: кляузник. Учитель не сдавался. Взывал к теням великих предков, клеймил «первого» позором за предательство интересов народа и партии. И «первый» не выдержал. Сначала засадил жалобщика в райкутузку, затем исключил из рядов КПСС.

— Сколько вам нужно времени? — с опаской спросило начальство.

— Два часа! — с вызовом ответил учитель истории.

— Пожалуйста, уложитесь в полчаса. Кроме вашей апелляции нам надо рассмотреть еще восемь других.

Эти тридцать минут растянулись в полтора часа сплошного хохота. Человек на трибуне был до смешного жалок. Сути он уделял явно меньше внимания, чем второстепенным деталям. В КПЗ срезали пуговицы, но, выпуская на волю, одну не вернули. Присвоили. Пришел в дом к секретарю райкома, увидел на столе сациви и взорвался: «А народ о лобио мечтает!» Схватил на улице портного за лацканы пиджака: «Ты за сколько себе этот костюм сшил?!»

Члены бюро и приглашенные товарищи от души веселились.

Изнемогая от смеха, один из них крикнул с места:

— Ну, какой же вы учитель истории? Чему можете научить детей?

— Этому самому,— парировал склочник.— Истории чести. Если бы вы были моим учеником, я бы отучил вас смеяться над нею.

А начальство мрачно безмолвствовало, и мрак на его лице поощрял праздник смеха. Чем пышнее расцветал балаган, тем мрачнее становилось оно. И вдруг все кончилось. Негромкий голос заглушил громовые раскаты хохота, пригнул книзу пышные ветви номенклатурного веселья.

— Мне трудно понять, над чем вы смеетесь. Этот человек колючий и неудобный. С ним трудно. Да, вы уж простите, я говорю это о вас, уважаемый, вы трудный, неуживчивый человек, но вы — правы.

Обращаясь к притихшему залу:

— Он прав по существу. То, чего он требует, чего добивается,— норма. Все, против чего выступает,— аномалия. И вы сейчас высмеяли не его — свои претензии на право руководить.

Не сотвори себе кумира, чтобы не впасть в грех рабства. И Боже тебя упаси творить кумиров для других, выдавая собственное мнение за непреложную истину. Но у тебя самого нет иных мнений, кроме тех, которые ты вынес из собственного опыта. И поэтому ты вправе говорить о нем.

Этот эпизод — пустяк, ерунда в сравнении с другими эпизодами из жизни Эдуарда Шеварднадзе, очевидцем которых я был или о которых мне

рассказывали другие, заслуживающие доверия люди. Что эта маленькая история в сравнении, скажем, с мятежом, охватившим старое абхазское село в 1979 году? Летели камни, сбивая шляпы с «высоких гостей», а он безбоязненно шагнул в гущу занесенных над его головой кулаков и безошибочно отыскал в ней человека, чьи глаза не застлала пелена ненависти. Завязал разговор, а затем вовлек в него всю общину.

Что эта история в сранении с 20 декабря 1990 года, когда Шеварднадзе взошел на трибуну Съезда народных депутатов тем, кем был, чтобы сойти с нее никем? Никем — с общепринятой точки зрения, но никак не с собственной. Добровольно, по собственному выбору сойти, находясь на гребне славы, в зените успеха и преуспеяния,— и отказаться от всего, что сулит власть, известность, достаток.

Говорили — игра, театр. Говорят — непревзойденный актер. Пусть говорят. Никакое «не верю!» не властно над «игрой» и «театром», где ставка — жизнь и судьба. Где если и есть искусство, то лишь искусство жить в ладу с собственной совестью. Где уже нет маски — одно сплошное лицо отчаяния, смятения и гордости.

Сыграйте такое, если сможете. Но, боюсь, для этого мало быть непревзойденным актером — надо быть человеком. Просто человеком. Просто незаурядным человеком.

Как просто — попробуйте.

Вот критерий, тот масштаб, не применив который, не соизмерить фигуру лидера с его предназначением. Масштаб человеческого в человеке. И хотя нередко именно он препятствует лидеру оставаться «во главе», а еще чаще — противопоставляет его ведомым, мерило не утрачивает своей точности. История человечества — бесконечная цепь непризнаний, отторжения, отбрасывания, неприятия одиночек, прозревающих общий для многих верный путь. К счастью, эта цепь иногда прерывается, к несчастью,— позже, чем жизнь таких людей.

Пустячный эпизод с храбрым районным историком не пустяк в свете назначенного масштаба. Этот бойцовый петушок истории вступил в схватку с системой подавления человеческого и не проиграл в ней. В этом ему помог Эдуард Шеварднадзе, его естественный союзник. Мера человеческого в них была едина, вот в чем дело. Она оказалась разной для Шеварднадзе и его «соратников», и в нарушение канонов стаи, племени, клана он пошел против них. Тогда это не сулило ему неприятностей, кроме ропота за спиной и затаенного недовольства. Кроме сетований по поводу маленького «несовпадения» лидера и «системных людей». Настанет, однако, день, когда мера несовпадения возрастет настолько, что он будет вынужден уйти. Все по тому же Гавелу: «Каждая такая выходка отрицает систему как принцип... Раньше или позже «самодвижение» системы своей огромной инерционной силой одержит над ним победу».

Насчет победы не знаю, а вот «выходок» против системы было действительно много. Что есть, например, «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, как не вызов ей? Он был направлен не одним режиссером — рядом с ним стоял Шеварднадзе. Что это было — игрой, спектаклем на публику, тонко рассчитанным ходом политика? Или поступком незаурядной личности? Мне ответ ясен, а сомневающимся в нем предлагаю сыграть так же в сходных обстоятельствах.

●

Что разъединяет людей, вроде бы призванных служить одному делу, одной цели, одному народу? Кто-то абсолютизирует национальную идею, кто-то — «классовый принцип», но как часто ни те, ни другие не замечают, не понимают, не желают замечать и понимать, что при этом умаляют человеческое и тем самым подрывают жизненный базис нации или «класса».

Иногда я думаю о том, что принцип общечеловеческих ценностей, который Шеварднадзе сделал девизом своей политики, непригоден для домашнего употребления. «Класс» или национальные движения консолидируются, крепнут, если им показывают: вот вам враг — сокрушите его, иначе — не победите. И сокрушают — человека. Как в приснопамятные времена борьбы с «врагами народа». Новое мышление с его приматом общечеловеческих ценностей нашло куда более сочувственный отклик на Западе, который удалось убедить: мы вам не враги и уничтожать вас не собираемся.

Убедить в этом собственных соотечественников пока не удается. Маской врага тщатся прикрыть лицо, исполненное сострадания и боли.

Трудно сказать, насколько трагична эта ситуация для одного конкретного человека. Намного определеннее можно утверждать, что она трагична для целого народа.

Конечно, если любишь родину и если того требуют интересы ее блага, если это пойдет ей на пользу — можно и послужить ей «врагом». Боюсь, однако, что такая жертвенность превращает в жертву саму родину...

Л. Калгатина

Вершки — корешки

Хороша наша деревня,
Только улица грязна.
Хороши наши ребята,
Только славушка худа!
Из русской народной песни

Презентация

В пригласительном билете было написано: «Уважаемый Господинъ (Госпожа) ________. Національно-Патріотическій Фронтъ «Память» приглашаетъ Васъ 1 іюня 1991 г. на презентацію газеты «Память» и кинофильма «Гдѣ поле битвы — сердце человѣка». Съ Вами встрѣтятся: редакторъ-издатель Д. Васильевъ, режиссеръ С. Богдановъ, творческія коллективы, общественныя дѣятели, журналисты, мастера искусствъ Россіи...»

В фойе ДК Московского института стали и сплавов собрались празднично настроенные дамы и господа — иные с цветами, приветливые друг к другу и с нескрываемым уважением посматривающие в сторону виновников торжества — «дружинников» из НПФ. Мужи и мальчики в черной экипировке тоже были в приподнятом настроении. Играл оркестр. Многие были с детьми. Было вообще много молодых людей — совсем юных, еще школьников. «Наши дела придется продолжать молодым,— как будто именно к ним обращалась цитата из Г. К. Жукова.— Наука побеждать не простая наука. Но тот, кто стремится к победе, кто борется за дело, в правоту которого верит, всегда победит». Эти слова маршала открывали поразительную фотовыставку, посвященную воинам и ветеранам Великой Отечественной войны. Рядом были книжные и газетные «развалы»: «Память», «Пульс Тушина», «Русские ведомости»... всего не запомнить. Хорошо шла торговля и российскими символами — значками двуглавого орла, трехцветного флага...

Зал не был заполнен до отказа, но и не был пуст. Уже здесь играл духовой оркестр, и его снимал вездесущий Тофик Шахвердиев. На авансцене был установлен горельеф с изображением убиенной царской семьи. Перед ним — портрет Николая II, свечи, цветы. Рядом — почетный караул мальчиков в черной форме. Чуть позже сюда возложит букет цветов священник.

Все было, как в лучших домах. Зал встал и долгими, нескончаемыми аплодисментами приветствовал руководителя и членов Центрального совета «Памяти», которые, «жертвуя собой, а часто семейным и общественным положением, находят высшее счастье в служении Отечеству». Хор спел «Рабу Божьему Димитрию и его дружине долгие лета...»

Гусляр-сказитель исполнил баллады о славных героях Земли Русской, которые обрекли на погибель ее ворогов, и — «от великих корней Россия пошла, как великой Россия моя была, так великой и впредь останется». Был зачитан список почитаемых героев: он открывался Ильей Муромцем и Добрыней Никитичем, завершался Георгием Константиновичем Жуковым. Красны молодцы играли, молодушки танцевали — артисты народного ансамбля из Пензы. С вечно печальным лицом присутствовал в президиуме, а потом пел и несколько раз падал на колени «русский офицер эстрадной песни, которая ведет к действию и заставляет преклоняться» — Игорь Тальков. Женщины преклонных лет бросали ему цветы и чуть не кричали «ура». Дмитрия Дмитриевича Васильева многократно величали князем, а артист Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко В. Моторин, начав «Песню о блохе» Мусоргского: «Жил-был король...» — широким жестом указал на героя всего этого концерта (что было, правда, невпопад, поскольку в «Песне...» речь о короле, который своим капризом пригрел при дворе блоху-паразита и нисколько не внимал мольбам близких, хотя «от блох не стало мочи, не стало и житья»).

Было заметно, что Дмитрию Дмитриевичу все нравилось. Он улыбался, он был доволен, как-то даже трогательно радовался, кивал в такт и аплодировал артистам, одобрительно жестикулировал, и не раз с его уст срывалось «браво!», особенно когда Тальков пел: «Несчастная, великая Россия. Как ты смогла себя отдать на растерзание вандалам...»

Россия... Россия...

Выступил и Дмитрий Дмитриевич. Он поразительный человек. Открытая душа. Образован. Монархист. Верующий православный. Советскую власть и коммунистическую идеологию не признает. Любит и умеет выступать на людях, ценящих его знания и убеждения. Тут он мастер!

Он артистичен, выразителен, напорист. Речь его, фактурная, образная и эмоциональная, действует чуть не гипнотически. Он говорит о России — и в его монологах пафос и скорбь, задумчивость и строгость, трагизм и лирика... То сурово брови он насупит, то пошутит и улыбнется. Пересыпает выступление риторическими вопросами, игрой слов, восклицаниями. «А ведь что такое интернационализм? «Интер» — это «между». Какая же нация бегает между другими?!», «Плюрализм» — «плюю на реализм». С медицинской точки зрения, плюрализм — это групповое насилие: одна группа насилует, другая наблюдает. К какой мы относим-

ся?!», «И с каких это пор повелось на Руси хаживать в могилы?» (о Мавзолее), «Скоро в России будет общий дурдом» (о президентстве), «Европа предает интересы России, помогая удержаться [советской] власти. А народ безмолвствует. Народ ходит на митинги, трясет транспарантами, бастует... А почему же Запад все эти семьдесят три года молчал, когда здесь убивали?!»

Он говорит, говорит, говорит... хорошо зная, что́ нравится публике, что́ от него она хочет услышать. Говорит, находя верные интонации, вспоминая к месту исторический факт, произнося проникновенно: «Словом «Россия» спекулировать нельзя. России нужно служить жертвенно, сгорая, как свеча». Какое же русское сердце — чуткое и сентиментальное, ценящее красное слово, но и охочее до эффектной фразы — устоит и не дрогнет!

И в своем кругу Дмитрий Дмитриевич — любимец публики, аудитория в его власти, верит ему на слово, принимает как закон: в первом чтении, без постатейного обсуждения.

На презентации я, к своему удивлению, узнала, что «За Веру, Царя и Отечество!» — не единственный девиз «Памяти». Есть еще «Патриоты всего мира, объединяйтесь!» Правда, Маркс и Энгельс, по словам Дмитрия Дмитриевича,— масоны, а их теория — это в чистом виде теория еврейских экономических отношений, узконациональная идея. И мне невдомек, почему «Память» пользуется марксистской формулой, против кого-чего патриотам объединяться. Хотя «наши» наверное понимают.

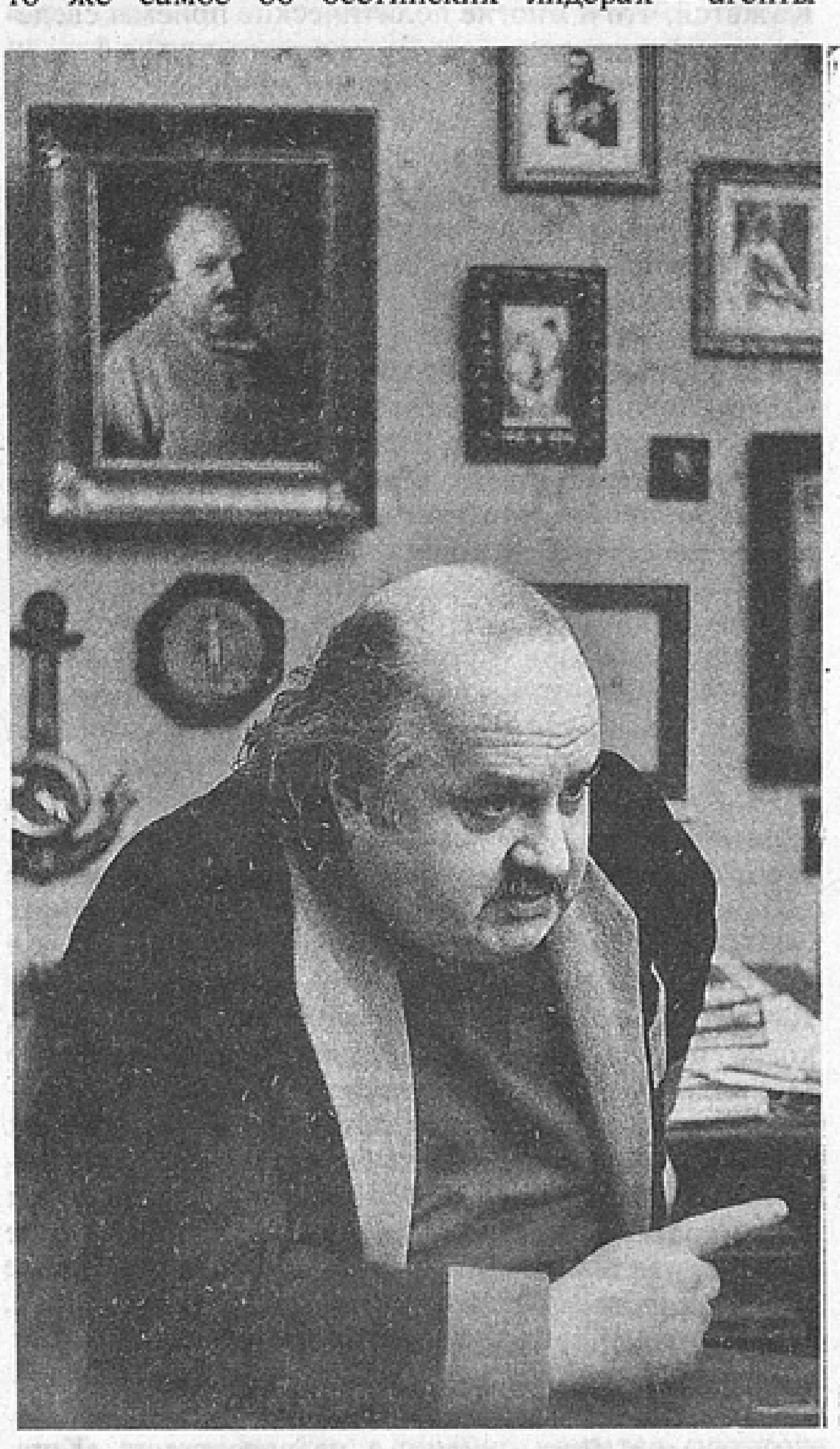
В «единокровной» с «Памятью» газете «Русские ведомости» напечатан «Катехизис еврея в СССР» (1991, № 1) с пометкой «Издано в Тель-Авиве в 1958 году». Безымянный автор «Катехизиса...» тоже хорошо знает расхожие формулы, так хорошо, что полное впечатление — вовсе не тельавивское перо писало; замени «евреи» на «русские» и... что-то слышится родное... пример замечательного перевоплощения, вхождения в роль:

Евреи! Любите друг друга, помогайте друг другу... Наша сила — в единстве, в нем залог наших успехов и процветания... Формируйте свои национальные кадры... Кадры решают все... Не ждите милости от природы — взять их наша задача... Они (гои.— *Л. К.*) говорят: «Лучше меньше, да лучше». Мы говорим: «Лучше больше, да лучше»... Русские глупы и грубы. Свою глупость и грубость они именуют честностью, порядочностью и принципами... Свойственную себе примитивность они в древние времена называли варварством, в средние века — рыцарством, а позднее — джентльменством... Больше шума и словесной мишуры... Спрашивайте фамилию, место работы, должность сомневающегося и возражающего... Кладите свои предметы на их вещи, наступайте им на ноги, дышите им в лицо, разговаривайте вызывающе громко... Обвиняйте в антисемитизме тех, кто пытается разоблачать вас... Если у вас есть вакансия — берите только еврея... Народ без истории, как ребенок без родителей... Разоблачайте их, компрометируйте их под любым предлогом, по любому поводу... Тот, кто не с нами — тот против нас!..

Особенно мне в этой памятке, напоминающей то ли призывы ЦК ВКП(б) к наступающему празднику, то ли потрясающую пародию на заидеологизированные программы, то ли авторизованный перевод с советского на клинический, полюбилось то, что́ русские называли варварством, рыцарством и джентльменством.

Вернусь, однако, к Дмитрию Дмитриевичу Васильеву. Конечно, он несомненный лидер. Политик. Но, к сожалению,— показалось мне — из многих сегодняшних, кто набирает очки, основываясь, увы, больше на эмоции, чем на логике, больше на красном словце, чем на разумном доводе, больше на броскости, чем на спокойном и сдержанном анализе.

И человек, бузусловно, неординарный, он, оказалось, неоригинален. Он говорит про Гамсахурдиа, что «так нагло и безнаказанно может действовать только человек, имеющий серьезную поддержку в Кремле и КГБ». Гамсахурдиа, кстати, утверждает то же самое об осетинских лидерах — агенты



Д. Васильев. Фото Ю. Ридякина

Кремля, свою оппозицию определяет как «клуб сумасшедших».

«Дурдом», «мафия», «борзописцы западной прессы», «политические проходимцы», «хорошо законспирированная диверсия», «самолюбивые, тщеславные бездарности, страшащиеся разоблачений», «лицемерно заявляя...» — такая «словесность» и неталантлива, и свидетельствует о крайне плохом владении русским языком да и об эффекте суженного сознания, как это называют в психологии. Но

она ведь из того же ряда, что и «безродные космополиты», «враги народа», «злостные антисоветчики» и прочее, только приправленное современным моментом. Свой свояка видит издалека. И оказывается, что у новых лидеров в ходу старые приемы: их сегодняшние заявления как будто написаны под диктовку прежних отцов народа, призрак которых все еще бродит в умах. (Кстати, был такой анекдот: клиенты психушки, или, если угодно, дурдома, или клуба сумасшедших веселили друг друга смешными историями: «Анекдот номер один!», «Анекдот номер семь...», «Номер восемнадцать!» — и прекрасно понимали очередного рассказчика. Кажется, что и многие политические приемы сведены до уровня тех пронумерованных шуток.)

Похоже, главное в такой политике не столько «основополагающая» идея, сколько ее враги. Главное — ввязаться в драку, а там осмотримся: вечная боевая стойка, вечная готовность к борьбе (непременно к борьбе!), не всегда «за», но всегда «против». И «кто не с нами — тот против нас» — вывернутая наизнанку библейская заповедь — принцип и теперь живее всех живых.

Поэтому при всем желании поверить в искренность Дмитрия Дмитриевича боюсь, что трагедия в Южной Осетии — и не только эта трагедия — для него и его единомышленников — лишь повод для своевременной метафоры, позволяющей вспомнить о «своем», о «наболевшем». Судите сами: «Это отзвук горя Палестины»... И тут уж, как говорится, карты в руки: «То, что происходит на Ближнем Востоке... благодаря провокационной деятельности Хусейна, который все сделал для того, чтобы обеспечить американское военное присутствие и израильское превосходство в регионе...» Запамятовала я тоже, что ли, как Хусейн обосновывал свою «деятельность», но на минуту представлю невероятное: завершись война в Персидском заливе победой Ирака... Да ведь Хусейн ходил бы в героях у «Памяти»: он же, а *не кто другой* контролировал бы обстановку в регионе. Рассказывал Дмитрий Дмитриевич, как звонили ему молодые ребята, когда началась война в Заливе, и взволнованно говорили, что нужно немедленно браться за оружие, став в ряды иракских патриотов. А он отвечал: а на Смоленщине не хотите биться?! а на Орловщине не хотите посражаться?! Дескать, не нужен нам берег иракский — есть у нас еще дома дела, в том смысле, что и у нас у самих те же «соседи», то же «превосходство», с которыми надо разобраться.

И еще говорит Дмитрий Дмитриевич: «Нам нужно Россию поднимать, а мы будем евреями заниматься?! — Не до этого...» Скоро, правда, сказка сказывается. Вот и хотел, а не удержался: «Корреспонденты часто задают мне вопрос, почему я плохо отношусь к евреям. Отвечаю...» Нет дела до того, что сейчас никто и не спрашивал! И нечему удивляться, когда «ответ» принимается на «ура». Каков поп, таков и приход. Нечему удивляться, когда празднично настроенные гости презентации, расслабившись («здесь все наши»), под чудные звуки «Прощания славянки» отпускают в кулуарах гадкие шутки про «сионистов, сгубивших Россию», про то, как «жидам помочь умотать в Израиль», и толпятся у лотков с «разоблачительными» публикациями, с «Протоколами сионских мудрецов», «Катехизисом еврея в СССР»...

Здесь и впрямь был праздник «Памяти» — праздник не России, а ее комплекса неудачников, неполноценности, списываемого на «жидов, коммунистов и Запад».

Все это хорошо объяснил в статье «Лик, лицо и личина народа» И. Виноградов, говоря о том, как в обществе тотальной духовной пустоты и духовной несвободы люди, испытывающие поэтому чувство потерянности, неустойчивости и беспокойства, всегда стремятся найти хоть какую-то внутреннюю опору и всегда почти ею становится близкая им человеческая общность. «И здесь возможно стихийное и бурное образование самых разных и самых опасных потоков — от объединения в какие-то ближайшие и примитивные национально-племенные общности, самоопределяющиеся через противостояние чужим по крови, до собирания в разного рода асоциальные толпы, тоже самоутверждающиеся через ту или иную агрессию вовне»[1].

Действительно, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Я видела и слышала, и читала «Память» и теперь тем более не верю, что им нужна великая Россия, а не великие потрясения.

Потому что так явственно проступает в их публичной деятельности какая-то готовность к «потрясениям», какой-то воинственный настрой. В человеке из «Памяти» все военизировано: и одежда, и душа, и мысли. Их внешний облик — черные рубашки с погончиками и нарукавными нашивками разных цветов (знаки отличия?), черные брюки, заправленные в черные сапоги. Их ребята-молодцы, что стоят в караулах, напоминают виденные в фильмах о второй мировой войне кадры: расставленные ноги, руки за спиной. Их структура — бойцы, штаб, дружина, фронт... Их терминология: «русский офицер эстрады», «Мы рождены для победы, мы будем побеждать, и мы победим!», «Мы используем слово, а если потребуется — и иные виды оружия», «Я поведу в бой этих мальцов, и пусть они умрут на поле боя, чем подохнут в лагерях», «...вместо того чтоб, как эти ребята, стррр-рооем идти...», «...уповать на Бога, а он даст силу в сраженье...» Боюсь, это не просто фигуры речи.

И слишком уж знакомым повеяло, знакомым из той же российской истории — увы, не старинной, красивой, былинной — из новейшей, стыдной, безобразной, которую они так истово предают анафеме. Президиумы, члены Центрального совета, бурные-продолжительные аплодисменты, нескончаемые вставания, ритуальность, схожая с коммунистической, эта мания обозначений явных и тайных врагов русского народа и эта нескрытая нетерпимость, сплошное «на страже завоеваний»...

В картине С. Богданова «Где поле битвы — сердце человека» есть характерный кадр, он звучит едва ли не пародийно: общий план, фронтальное изображение, сцена, на ней длинный стол, за столом президиум, «Позвольте мне начать торжественную часть...», в глубине и сбоку сцены — скульптурные изображения героев; я не успела рассмотреть, чьи именно, и хотя точно не Маркса — Энгельса — Ленина, но уж очень похоже. Не так, оказывается,

[1] Виноградов И. Лик, лицо и личина народа.— «Искусство кино», 1991, № 5, с. 16.

преувеличивал Ю. Мамин, изобразивший в «Бакенбардах», как большой души художник, скорый до «перестройки», помяв опытной рукой шматок глины, нашлепывает его на готового Ленина и получает свеженького Пушкина. Налицо, батенька, как говорится, простая подмена, грубая работа. Но встречается она с энтузиазмом, вовсе не замечающим, с какой очевидностью под глиной проступают старые черты. И у С. Овчарова в «Оно», помнится, был герой, который сначала митинговал и старался на субботниках, потом переодевался во френч, постукивал на соседей, особенно неблагонадежных отправляя куда подальше, потом надел пенсне, а чуть позже аккуратно сбривал усы и становился «другом полей»...— играл этого многоликого деятеля один актер. Или вот еще эпизод, к сожалению, не помню, кем рассказанный, но документальный: были вывешены на улицах портреты Никиты Сергеевича, но прошел дождь и смыл свежие краски, обнаружив старый слой,— на холстах был Иосиф Виссарионович: «экономная экономика» тех лет постаралась.

Не замечают, что ли, поклонники «Памяти» и ее лидеров, новых «верхов», как те натурально повязаны с прежними корнями, хоть и яростно, с большевистским прямо-таки напором отрекаются от старого мира, но все так же призывают смело идти с ними в ногу.

и фильм

«Где поле битвы — сердце человека» — фильм-мифология, кинематографическое сказание о чудо-богатырях, которые спасут Россию. Эта тема заявлена в первом же эпизоде.

Пролог основан на одном из многочисленных интервью Васильева, который, обращаясь к истории и современности, убедительно и веско говорит о сегодняшнем трагическом положении России. Видеозапись монтируется с официальной хроникой нескольких встреч в верхах: на экране Горбачев и лидеры западных держав — рукопожатия, приветствия, улыбки... Между тем продолжается монолог Васильева: Горбачев не справится с крахом, пока будет опираться на политиканов, а не на народ; в стране есть такая сила — национально-патриотический фронт «Память»,— которая имеет программу выхода из тупика; поскольку «Памяти» не дают программу реализовать — стало быть, обрекают страну на гибель...

Этот своеобразный зачин картины как бы маркирует основной ее сюжет и все внутренние подтексты. Потом, после титров и цитаты из Гоголя: «Очнитесь... монастырь ваш — Россия»,— снова будут и интервью, и монологи, и сцены из семейной жизни, и беглый рассказ о детстве и «воспитании чувств», и явления народу. Но уже в самом начале, с ходу заявлен высокий уровень разговора: Васильев и его организация в контексте политической жизни. И здесь обращают на себя внимание несколько моментов. Дмитрий Дмитриевич представлен не просто как руководитель «Памяти» и компетентный эксперт внутренней и внешней политики, но и как конкурентоспособный лидер. Есть такая сила! Понятен и намек монтажной фразы: страна пропадает, а ее президент разъезжает по весям и любезничает с чужестранцами. (Еще более заострил эту мысль экспрессивный Владимир Вольфович Жириновский в интервью Александру Глебовичу Невзорову: «Западу нужна разваливающаяся, гибнущая Россия... Слово Россия, которое я очень люблю... эти шесть букв... Русские стоят на коленях, а их правитель стоит с протянутой рукой».) Настойчиво подчеркивается оппозиция «общий европейский дом» — российский «домострой», которая — явно или нет — присутствует во всем фильме. И наконец — немаловажная деталь: на фоне встреч в верхах Васильев со своими судьбоносными речами воспринимается как реальный претендент на высшие государственные титулы. Но об этом, впрочем, позже.

По ритму и настроению «Где поле битвы...» — неспешное элегическое повествование в духе былин или исторических баллад с патетическими картинами. Беседная песня о подвигах, о доблести, о славе Дмитрия Дмитриевича на фоне русской жизни. Кинотекст как бы положен на протяжные и напевные мотивы старинных сказаний о народных героях, в которых неторопливые и красочные описания, повторяющиеся эпитеты и славословия усиливаются постоянным припевом. Это основной прием фильма — длинные кадры чередуются с динамичными интервью Васильева или его выступлениями перед народом. Часто долгие, полные света и воздуха панорамы, снятые «на ниве великоей, на полосе широкоей», неизменно завершаются изображением Дмитрия Дмитриевича и его дружины (не жены, разумеется,— команды). Камера сначала словно любуется неизбывной красотой, а потом удостоверяет: «Память» — такая же неотъемлемая часть российского пейзажа, как эта ширь полей, шум берез, луг с косарями, как это многоцветье трав и торжественно-спокойная величавость могучего леса. Как пели когда-то: «Что за травушка, за муравушка! Что за молодцы разудалые!»

А молодцы и вправду разудалые! По-хозяйски расположились в коридорах и кабинете сельсовета, стеной стали над ошалевшими бюрократами («вот мы и приехали...», «вплоть до физической силы...»), кулаком по столу и в крик: «Землю нам передала советская власть, а вы занимаетесь антисоветскими деяниями!» (Эта штука посильнее «Поднятой целины» Шолохова! Хоть герои без нагана в руке, без Ленина в башке.) Странно, конечно, слышать от Васильева, эту власть не жалующего, такие слова, да и то правда: в течение, кажется, полутора лет власть, по его словам, саботирует работу сельхозкооператива «Теремок» — дала больных телят, не оформлены акты... Обычное, увы, дело. Зато ферма у «Теремка» справная и косари в «Памяти» отменные! (Изобразительно кадр с косарями у С. Богданова напоминает аналогичный кадр из «Комиссара» А. Аскольдова, только у Аскольдова косари-красноармейцы в пустыне были, скорее, образом смерти, страшного гипноза, подсознательным и болезненным видением одурманенного рассудка; не то у Богданова: здесь жнецы, нива, мальчик в травах — символы русской земли, ее извечной силы в фольклорной красоты.)

«Где поле битвы — сердце человека»
Автор сценария и режиссер-оператор С. Богданов. Красноярское отделение — творческий филиал Свердловской киностудии. 1990.

И Дмитрий Дмитриевич проходит как хозяин необъятной родины своей — по прокосьицу добрый молодец идет! Одно мне только не нравится — тот скандал устроен на публику. Для киношников и кинозрителей. Вроде так получается: дождались С. Богданова и поехали к ничего не подозревающему местному начальству — то-то смеху будет...

Добрый молодец и по улице похаживает. «Как пошли наши ребята вдоль по городу гулять, вдоль по славному, вдоль по стройному»: С. Богданов снимает их на Арбате, в первопрестольной, где от этого шокирующего выхода стррр-рроем, твердой поступью кованого сапога по центру улицы, люди сначала шарахаются, а потом некоторые обступают Дмитрия Дмитриевича и его охрану (?), пытаются было поспорить, но Васильева с толку не собьешь, слова не вставишь, и заводится душевный разговор за жизнь, за историю, за судьбу России. И вот уже все соглашаются.

И эти кадры воспринимаешь почти пародийно: мало, что ли, подобных мы видели по телевизору за последние шесть лет. Но сняты они, кажется, без всякой иронии, и снова я думаю, как посредством таких вот простых и незаметных зрительных замещений в привычной глазу картинке мне, зрителю, внушают мысль о роли и значении Дмитрия Дмитриевича, о «святом месте», которое он по праву должен занимать. Воистину Дмитрий Дмитриевич — участник перестройки. Не в том смысле, что его «Память» официально появилась в 1985 году, а в том, что есть в известной эстрадной песенке. И еще я подумала: вот появись — представим такое — «Память» официально же раньше, ну до «ветра перемен», наверное, кинематографисты-поклонники снимали бы героя в заводских цехах, на стройках коммунизма, а может, и на целине, и в кукурузных полях, и на угодьях Трофима Денисовича, а то и рядом с больничными корпусами, где эти самые, в белых халатах... или даже в народных колоннах с транспарантами про подлых собак и врагов народа или про буржуев с рябчиками и ананасами, а еще раньше — так и во время известных на Руси погромов. Ведь всегда эти эпизоды российской истории проходили под сладкие сказки о родине, об отечестве, об отчизне. Эпизоды российского стыда и позорной памяти.

«Сакральных» кадров с русскими просторами и символами-мотивами, заставляющими к тому же вспомнить стилистику кинематографа 30—50-х годов с его пафосом, сюжетами многотрудного восхождения героя к славе и почестям, с просветительской интонацией, с образами напряженной духовной жизни и наград по делам его, героя, который всегда выступал медиумом не просто государственной но вышней воли (а ее известно кто олицетворял),— у С. Богданова немало. То Д. Васильев с дружиной на сельской дороге просвещает деревенский люд — Сын Божий и его апостолы. То он с домочадцами и друзьями ведет задушевные разговоры в своей «русской избе» про то, что всех в стране поразила паранойя и всеми овладела идея разрушения. Следуют цитаты из коммунистического гимна — «разрушим до основанья» и «вставай, проклятьем заклейменный» — с комментарием, что проклятьем заклеймен только один — дьявол, сатана; а дальше на экране хроника то ли с очередного партсъезда, то ли с очередной партконференции, где взрослые дяди и тети, встав, как один, то самое и поют, то есть призывают на страну антихриста; и тут же — воздушная съемка: кадры Московского Кремля с особым акцентом на звезды его башен — как писал Д. Д. Васильев М. С. Горбачеву в «Открытом письме Президенту СССР» («Память», 1991, № 1), «во всех древних учебниках колдовства — каббалистики эти звезды символизируют печать антихриста, знак сатаны, присутствие дьявола»...

Есть в фильме и богопротивные, на мое восприятие, кадры с обрядом крещения в храме (мне кажется, это обряд интимный, его нельзя демонстрировать праздному взгляду), но они, похоже, очень нужны и С. Богданову, и Д. Васильеву, который несколько экранных минут спустя прохаживается с окрещенным ребенком, держа его на руках (образ современной Мамлакат?), перед шеренгой своих бойцов и держит речь про воинство Христово, про то, что «не в силе Бог, а в правде». Помните? Так, принеся молитву и получив благословение епископа Спиридона, обращался к своей дружине и новгородцам князь Александр Ярославович, сбирая православных воинов против шведов. Сегодня православные воины сбираются против «шведов прочих».

Дмитрий Дмитриевич не раз повторял: «Я за порядок монархического устройства. Я монархист, потому что эта структура складывалась столетиями в нашей стране». И тут, наверное, самое время, самый повод призвать на престол Великого князя Владимира Кирилловича? Ан нет. На экране снова, как и в начале, официальная хроника, но теперь царская: последний российский монарх. Хроника перебивается кадрами, в которых — невозможно на это смотреть — атеисты революционных лет разрушают храмы. И сразу же — кадры современного богослужения с присутствием Дмитрия Дмитриевича (чуть раньше был эпизод, когда дружина Васильева работала на восстановлении разрушенного монастыря). И вот уже как апофеоз всей картины под красивые звуки-переливы колоколов — финальный монолог священника, отца Василия о возрождении духовности и нравственности нашего общества и: «Что же касается Димитрия Димитриевича Васильева — это есть человек, которого послал Господь Бог России...»

Монарх в России, как известно,— Божий помазанник...

●

Наверное, большевистское прошлое России не случайно. Страна бунтарей и послушников, реформ и несдвигаемой косности, революций и жестокой реакции, искренности и подозрительности, простодушия и демагогии, красоты и мерзости, благородных помыслов и дурной реальности, веры и безверия — чего только не было в ней, чего только нет. И почти всегда — одновременность взаимоисключений.

Нет, все-таки прав Дмитрий Дмитриевич Васильев: «Мы живем во времена идолов на пьедесталах».

Федор Степун

Бывшее и несбывшееся

Федор Августович Степун (1884—1965) — известный философ, социолог, литератор, деятель театра, общественный деятель, публицист. Основатель международного временника «Логос». Автор романа «Николай Переслегин» и ряда других книг на русском и немецком языках. Эмигрант с 1922 года. Сотрудник «Современных записок», «Нового журнала», «Мостов» и других журналов и сборников. При Гитлере был лишен профессуры и права публикации своих произведений.

Февраль

Со страхом и трепетом приступаю к описанию «Февраля». Как уловить, как передать его раздвоенную душу? В каких словах запечатлеть радостную взволнованность целодневных заседаний в Таврическом дворце, после которых мы часто расходились по домам призрачно-белыми ночами, и медленное расползание по всей России ржаво-кровавых туманов «Октября», в которых погибло десятилетиями подготовлявшееся освобождение России.

Противопоставлять «Февраль» «Октябрю», как два периода революции, как всенародную революцию — партийно-заговорческому срыву ее, как это все еще делают апологеты русского жирондизма, конечно, нельзя. «Октябрь» родился не после «Февраля», а вместе с ним, может быть, даже и раньше его; Ленину потому только и удалось победить Керенского, что в русской революции порыв к свободе с самого начала таил в себе и волю к разрушению. Чья вина перед Россией тяжелее — наша ли, людей «Февраля», или большевистская — вопрос сложный. Во всяком случае, нам надо помнить, что за победу зла в мире в первую очередь отвечают не его слепые исполнители, а духовно зрячие служители добра.

Боюсь поэтому, что будущему историку будет легче простить большевикам, с такою энергию защищавшим свою пролетарскую родину от немцев, их кровавые преступления перед Россией, чем оправдать Временное правительство, ответственное за срыв революции в большевизм, а тем самым в значительной степени и за Версаль, Гитлера и за вторую мировую войну [...].

Я никогда не был революционером, больше того: во мне никогда не угасал как инстинктивный, так и сознательный протест против тех левых демократов, марксистов и социалистов-революционеров, среди которых протекала моя гейдельбергская жизнь. Несмотря на такое отношение к революции, я принял весть о ней радостно, в чувстве, что над мрачным унынием изнутри разлагающейся войны внезапно воссиял свет какого-то ниспосылаемого России исхода. В безвыходные минуты мы всегда склонны принимать новое за светлое.

В таком, неожиданно для себя самого, светлом чувстве смотрел я на своих солдат, быстро выстраивавшихся на косогоре, с которого в лучах яркого полуденного солнца уже сбегали быстрые весенние ручьи.

Сказал «паркачам» [...] несколько слов о мудром и великодушном отречении государя-императора и о переходе власти к Временному правительству, которое бесспорно сделает все, от него зависящее, чтобы в возможно короткий срок с честью окончить войну, я распустил своих сибиряков с просьбой строже, чем раньше, соблюдать дисциплину,

и с угрозой строже, чем раньше, взыскивать за нарушение ее, так как известно, «кому много дано, с того много и взыщется».

Слушали меня очень внимательно, отнеслись к сказанному с полным доверием и после команды «разойдись» весело, с какою-то, как мне показалось, новою свободою в движениях и голосе шумно посыпались под гору в деревню. Вечером во всех халупах, как докладывал фельдфебель, только и было разговору, что вернемся домой и, наконец-то, заживем на своей земле полными хозяевами своей новой и вольной жизни.

Об этой будущей жизни я и сам в первые дни после переворота много говорил с солдатами и из этих разговоров вынес твердое убеждение, что жажда «замирения», с неудержимою силою вспыхнувшая в солдатских душах, была не трусостью и шкурничеством, но прежде всего всенародно-творческим порывом к свободе, в смысле оправдания добра в мире. Найдись у революции вожди, которые, вовремя расслышав этот порыв, сумели бы его политически оформить, все было бы спасено: и правда революции, и честь России. [...]

Весть о том, что не пройдут думские депутаты, была встречена офицерством с большой радостью. [...]

Депутаты верили в патриотизм революции и в возможность полной победы не только над большевиками, но и над центральными державами.

Вслушиваясь в их добрые речи, я невольно спрашивал себя: откуда у них, помещиков и дворян, такое, безусловно положительное отношение к событиям? Неужели нет в их душах острой жалости к той, приговоренной к смерти России, в которой они выросли? [...]

Да, нам всем было «чего-то жаль», но мы полусознательно подавляли в себе это чувство, не признавались в нем ни себе, ни другим и потому громко трубили на весь мир лишь вторую крылатую строчку: «куда-то сердце мчится вдаль».

Трубил и я. До сих пор не могу без угрызений совести вспомнить свои фронтовые речи, которые я часто оканчивал эффектною фразою: «Петербург дал нам свободу, мы дадим России победу!» [...]

Неустанно носясь по фронту, защищая в армейских комитетах свои резолюции, произнося речи в окопах и тылу, призывая к защите родины и революции и разоблачая большевиков, я впервые за всю свою жизнь не чувствовал себя тем, кем я на самом деле был.

Месяцы «Февраля», время величайшего напряжения и даже расцвета моей жизни, остались у меня в памяти временем предельного ущемления моего «я», так как вместо меня во мне все время жил некий, не во всем сливающийся со мною «субъект действия». Вынужденный ежедневно и даже ежечасно добиваться каких-то необходимых для дела конкретных результатов, этот субъект неустанно требовал от меня, чтобы я подавлял в себе свои сомнения и пристрастия.

Сотни раз повторяя формулу «за родину и революцию», я должен был приглушать в себе ощущение несочетаемости этих слов, из которых первое означало святыню, а второе, смотря по точке зрения, преступление, болезнь или тяжелую операцию. Требуя наступления в защиту «земли и воли», я опять-таки должен был кривить душой, так как ни минуты не верил в то, что наступление действительно необходимо для проведения в жизнь эсеровской аграрной программы: землю крестьяне могли получить и от большевиков, бывших против наступления. Доказывая фронтовикам, что большевики — ставленники немецкого Генерального штаба, издающие свои газеты на немецкие деньги, я знал, что говорю неправду, потому что говорю лишь полуправду, умалчиваю о глубоко народных корнях большевистского пораженчества. Защищая старых офицеров от клеветнических нападок желторотых «маршевиков», еще не нюхавших пороха, я мучительно переживал чувство глубокой вины перед седыми полковниками, которым моя защита офицерства не могла не казаться оскорблением его. Ложась во время армейских съездов спать вместе с солдатами, я не смел подать и виду, что мне было бы много приятнее переночевать в офицерском собрании.

В этом упрощении и снижении своих чувств и мыслей, в этом утаивании своего подлинного «я» не только от окружающих, но и от самого себя была не только мука, которую я всегда чувствовал, но была, как я сейчас понимаю, и ложь.

Если бы судьбе оказалось угодным когда-либо снова предложить мне ответственный пост, я не ради себя, не по привычке к созерцательному сибаритству, а ради успеха порученного мне дела отказался бы от него, если бы знал, что мне не сохранить на

предложенном посту многомерности своего сознания. Всякая деятельность, требующая от деятеля предательства полноты его личности, не может не разрушать священной тайны жизни тем цивилизаторским варварством прагматиков-специалистов, от которого ныне гибнет европейская культура.

Была ли исторически дана хотя бы отдаленная возможность повести революцию путями, не требующими упрощения и предательства, — вопрос очень трудный. [...]

Слишком легко отказываясь от прошлого и слишком быстро стремясь в будущее, Временное правительство, не задумываясь, требовало от сочувствующих ему кругов, прежде всего от офицерства и цензовой России, непосильного для них разрыва с прошлым, ставя себя тем самым в маловыгодное для борьбы с большевиками положение. Конкурировать с большевизмом по линии его упрощенного представления о будущем ему было невозможно, бороться же с большевиками, не опираясь на те круги, которым, несмотря на сознательное приятие революции, было все же жаль старой России, было ему непосильно. [...]

Можно по-разному относиться к борьбе русской интеллигенции с монархией. С монархически-социальной точки зрения ее можно считать безумием и даже преступлением; с либерально-гуманитарной и революционно-социалистической — в ней нельзя не видеть основного смысла новой русской истории. Об одном только как будто бы невозможен спор: о грандиозном размахе и даже вдохновленности нашего за сто лет до октябрьского переворота начавшегося Освободительного движения.

Глава декабристов прямолинейно-волевой Пестель, мечтавший на якобинский лад осуществить «русскую правду» и по совершении своего подвига уйти в монастырь; вселенский бунтарь Бакунин, считавший, что для народа не только не надо выдумывать несуществующего Бога, как думал Вольтер, а надо убить, пожалуй, и существующего (в существовании Бога Бакунин далеко не всегда сомневался); пламенный политик и патетический лирик Герцен, лучшие страницы которого нельзя перечитывать без волнения; ясный и светлый анархист Кропоткин, которому лишь чрезмерная чуткость социальной совести помешала вырасти в того большого ученого, которым он был создан; народовольцы, выходившие после 25-летнего заключения из тюрьмы такими же несокрушимо верующими в революцию юношами, какими они в нее попадали; тысячи юношей и девушек, которые, отказываясь от всех благ жизни, шли в народ, чтобы постичь его правду и принести ему свободу; почти святой террорист Каляев, искренне благодаривший суд за вынесенный ему смертный приговор, — все это люди громадных размеров, еще ждущие для уразумения своих душ и дел второго Достоевского и русского Шекспира в одном лице. [...]

Я думал, что увижу Петроград гневным, величественным, исполненным революционной романтики. Ожидания мои не сбылись. Петроград являл собой законченную картину разнузданности, скуки и пошлости. Не приливом исторического бытия дышал его непривычный облик, а явным отливом.

Бесконечные красные флаги не веяли в воздухе стягами и знаменами революции, а никлыми, красными тряпками уныло повисали вдоль скучных серых стен. Толпы серых солдат, явно чуждых величию свершившегося дела, в распоясанных гимнастерках и шинелях в накидку праздно шатались по грандиозным площадям и широким улицам великолепного города. Изредка куда-то с грохотом проносились тупорылые броневики и набитые солдатами и рабочими грузовики: ружья наперевес, трепанные вихры, шальные, злые глаза...

Нет, это не услышанная мною на фронте великая тема революции, не всенародный порыв к оправданию добра свободою, а ее гнусная контртема: мозги набекрень, исповедь горячего сердца вверх пятами, стихийное, массовое «ндраву моему не препятствуй», это хмельная радость о том, что «наша взяла», что гуляем и никому ни в чем отчета не даем... [...]

Как известно, самые примитивные организмы размножаются делением. Наши социалистические партии размножались таким же быстрым и примитивным способом. [...]

На правом фланге этого многопартийного социалистического фронта твердо стояла, защищая Россию от углубления революции, старая гвардия социализма: идеолог, историк

и вождь русского марксизма Плеханов, анархист Кропоткин и «славные» народовольцы — Брешковская и Чайковский. Никто из них никакой заметной роли в Совете[1] не играл...

Центр занимали трудовики, правые социалисты-революционеры, имевшие крепкие связи в крестьянстве, и меньшевики, предводительствуемые вернувшимся в конце марта из сибирской ссылки Церетели.

Тактическая линия этого блока народников и марксистов заключалась в верности союзникам, в продолжении войны с немецким империализмом и в условной поддержке буржуазного Временного правительства. Все это в первую очередь ради спасения революции.

На левом фланге стояли меньшевики-интернационалисты, возглавляемые Мартовым и Сухановым, левые социалисты-революционеры, во главе которых первое время орудовал Александровский, а впоследствии Комков, и межрайонцы, то есть недоопределившиеся большевики, возглавляемые до их перехода к большевикам Троцким и Луначарским.

Лица России, души России, судьбы России в этом лагере никто не чувствовал. Все мысли и все страсти отдавались здесь революции, ее «закреплению» и «углублению». ...Главным смыслом существования Временного правительства здесь считалась самокомпрометация буржуазии в глазах рабочего класса. Главною целью пролетарской политики признавался разрыв с союзниками и немедленное заключение мира.

Прибывший в Петроград Ленин ни минуты не чувствовал себя левым флангом многофракционного социалистического фронта, а с самого начала утверждал себя всеопределяющим центром событий. От своих соседей по фронту, от меньшевиков-интернационалистов его отделяла непреодолимая психологическая бездна. До прибытия Ленина Суханов и Мартов развивали в Исполнительном комитете Совета сложнейшие теории; если бы эти теории не носили бы отвлеченно-кабинетного, не применимого к жизни характера, то можно было бы, пожалуй, говорить об умнейших теориях. Ленин всему этому сразу положил конец. Даже и ближайшим его товарищам по партии его первые петроградские речи показались полною идеологической бессмыслицей, не имеющей ничего общего с марксизмом. Но Ленин знал, что делал: его «глупые» речи были вовсе не глупы, так как они были не речами, а парусами для уловления безумных вихрей революции. [...]

Внимательно всматриваясь в первые недели своего пребывания в Совете во взаимоотношения вождей и ведомых ими масс, я не раз подмечал характерную, как мне кажется, для всех революций связь между рационалистической идеологией первых и иррациональной психологией вторых. Характернейшею чертою всех призванных вождей советской демократии было то, что они смотрели на мир не живыми глазами, а мертвыми точками зрения. Эти мертвые точки зрения порождали, однако, жизнь. Когда вожди в своем агитационном исступлении взвинчивали свои точки зрения до предела, до безумия, глаза масс наливались горячей кровью. Кажется, среди всех отравляющих массовую душу ядов нет яда более сильного, чем яд беспредметного утопизма.

В основе всех социалистических утопий лежало чувство, что революция представляет собою нечто более реальное, чем Россия. Лишь этим чудовищным смещением основных планов бытия и объясняются, мне кажется, все непоправимые ошибки и даже преступления наших социалистов-интернационалистов. В своем безудержном восторге перед гением революции они бесчувственно разрушали живую Россию. Мне их восторг был всегда чужд и непонятен... Не признавать справедливости революционной расправы за грехи прошлого нельзя, но восторгаться революциями по меньшей мере излишне.

Такой трезвый взгляд на революцию казался нашим революционерам ее умалением. Они видели в ней некоего светлого архангела, осчастливившего Россию своим внезапным появлением в ней.

Считая такие отвлеченные социологические категории, как буржуазия, пролетариат, интернационал, за исторические реальности, Россию же лишь за одну из теорий всемирной тяжбы между трудом и капиталом, наши интернационалисты естественно ненавидели в России все, что не растворялось в их социологических схемах: крестьянство, как народно-этнический корень России, православие, как всеединящий купол русской культуры, и армию,

[1] Совет рабочих и солдатских депутатов.— *Прим. ред.*

как оплот национально-государственной власти. На борьбу с этими силами и была потому сознательно и бессознательно направлена вся их страстно кипучая деятельность.

Крестьянство рассматривалось марксистами-интернационалистами и оторвавшимися от своей народнической базы левыми социалистами-революционерами как некое сырье, подлежащее переработке в социологически-первокачественный, то есть в интернационалистически настроенный пролетариат. В отношении православия они ставили своею задачею его разоблачение, как орудия для угнетения масс. В отношении армии они преследовали цель ее перевоспитания в передовой отряд рабочего интернационала. [...]

Как социалисты-интернационалисты не понимали крестьянства, так не понимали они и офицерства. Со словами доблесть, честь, верноподданничество, присяга, подвиг, боевое крещение — они не связывали никаких положительных представлений. Для них это были не только пустые, но и кощунственно-лживые слова. Там, где офицерство переживало величайшую трагедию, вожди пролетариата видели всего только притворство и ложь. Им и в голову не приходило, что офицер, вынянченный денщиком и просидевший всю войну вместе с солдатами в окопах, способен любить своих солдат с такою глубиною и нежностью, о которой им, чуждым народу специалистам по классовой борьбе, трудно создать себе хотя бы приблизительное представление. [...]

Люди власти не легко уходят от власти. Профессионалы политической борьбы защищаются до конца, прибегая часто и к сомнительным средствам. Временное же правительство первого созыва распустило себя, несмотря на данное народу обещание довести страну до Учредительного собрания, далеко не использовав находившихся в его распоряжении средств борьбы с Советом. Гучков, Милюков, а затем и князь Львов покинули свои посты, не считая для себя возможным нести ответственность за потакание Совету, а оставшиеся министры пошли по пути сговора с Советом, не понимая того, что всякой не парламентно-условной, а революционно-безусловной оппозиции и надлежит бороться не за победу своих взглядов во вражьем стане, а за уничтожение власти своего политического врага.

Декларация Временного правительства, опубликованная в связи с его первым преобразованием, вернее, с его развалом в мае месяце, является лучшим подтверждением правильности моей характеристики.

«Основою политического управления страной Временное правительство избрало не принуждение и насилие, но добровольное подчинение свободных граждан суверенитету свободно избранной ими парламентской корпорации. [...] Временное правительство... торжественно слагает с себя ответственность за пролитую кровь. Им не было пролито ни капли народной крови». [...]

Нет спору, прекрасные слова, но все же вряд ли уместные в устах революционной власти в момент наступления на нее «безответственных элементов», стремящихся — как это прекрасно понимали... члены Временного правительства — «разгромить родину и революцию».

Моей душе мало что так претит, как мракобесное издевательство над «либеральною близорукостью», «интеллигентской мягкотелостью» и «красноречивым празднословием нашей интеллигенции», в котором с первых же дней революции состязались наши, только что бездарно выпустившие из своих рук «историческую власть», монархисты с большевиками, без стеснения разжигавшими ради захвата власти анархически-шкурнические инстинкты революционных масс.

Осуждая бессилие и безволие Временного правительства, я осуждаю его не за то, что оно до конца пыталось защитить свободу, которую ненавидели его враги, а за то, что оно недостаточно энергично защищало ее от всех свободоненавистников.

То, что Временное правительство не считало возможным осуществления образа будущей свободной России насилием, с моей точки зрения, только правильно. Образ истины тем и отличается от доктринерских выдумок, что истина неосуществима без доверия к свободе. Но одно дело не принуждать людей к осуществлению добра и совсем другое — не сопротивляться силою тому злу, которое всеми средствами борется против его осуществления. [...]

Поскольку с Временного правительства не может быть снята ответственность за то, что оно своею мягкостью и нерешительностью потакало наступающему злу, постольку с него, вопреки его воззванию, не может быть снята и ответственность за пролитую в революцию кровь. [...]

Массовая психология окончательно завладевает человеком лишь в толпе, но зарождается она, как все существенное, в уединенной глубине человеческой личности. Ленин, в одиночестве думавший о революции, уже жил массовой психологией.

Сущность личности заключается в совести. Жить по совести — значит жить в послушании добру и истине и в уважении чужой свободы: «познайте истину, и истина освободит вас». Совестливая жизнь трудна для всякого человека, ибо она ежедневно налагает новые цепи на наши страсти, желания, корысти и своевольные мечты. Потому временами в людях возникает жажда выйти из подчинения добру и даже отомстить ему. Но как оправдать эту жажду восстания на свою же совесть, на свою же волю к добру? Вот тут-то и вступают в свои права законы большого числа, то есть массовой психологии. Если на миру и смерть красна, то на миру и ложь права. Захватывая стремящегося уйти из-под ответственности добру человека в круговорот своих страстей, толпа сразу же обезличивает его и лишает всякой самостоятельности. Обезличенные толпой люди легко сливаются в безликую массу и лишенные собственной воли послушно подчиняются воле вождя, от которого, однако, неуклонно требуют потакания тем своим мечтам и корыстям, ради которых ими был поднят изначальный бунт против своей совести.

Из своей агитационной деятельности я вынес печальное убеждение, что превращение многоликой толпы в безликую массу может быть иной раз делом нескольких минут. Так оно было и на описываемом митинге. [...]

Главным событием была речь Керенского.

Только что, победоносно окончив свою борьбу против Милюкова и приняв военное министерство, Керенский прибыл на фронт в чувстве, что в его сердце, сердце фактического лидера Временного правительства и товарища председателя Всероссийского совета, как в фокусе, сходятся все лучи исторических событий. Радостное и даже восторженное ощущение себя как избранника судьбы и ставленника народа в нем бесспорно чувствовалось, но «хвастовства» и «замашек бонапартеныша», в чем его постоянно обвиняли враги как слева, так и справа, в нем не было. [...]

Говорил новоизбранный военный министр с громадным подъемом. В его речи чувствовалась живая, всепримиряющая вера в Россию, в революцию, в справедливый мир и даже в возможность наступления. Главным же образом в нем чувствовалась святая, но и наивная русско-либеральная вера в слово, в возможность все разъяснить, всех убедить и всех примирить.

Успех Керенский имел на фронте потрясающий. [...]

Керенский, как и на съезде, в ударе: его широко разверстые руки то опускаются к толпе, как бы стремясь зачерпнуть живой воды волнующегося у его ног народного моря, то высоко подымаются к небу. В раскатах его взволнованного голоса уже слышны столь характерные для него исступленные всплески. Заклиная армию отстоять Россию и революцию, землю и волю, Керенский требует, чтобы ему дали винтовку, что он сам пойдет впереди, чтобы победить или умереть. [...]

Через час он будет повторять свою речь. Завтра снова и послезавтра опять. И так без конца, вплоть до 18 июля, до начала политически бессмысленного и военно-технически безнадежного Брусиловского наступления, которое похоронит последние возможности спасения армии как послушного орудия Временного правительства в борьбе на внешнем и, что гораздо важнее, на внутреннем фронтах. [...]

Необходимый для проведения революционных идей в жизнь технический аппарат и инвентарь мы через некоторое время добыли и наладили, но с появлением Керенского дело никак не устраивалось. Помню, что мы ночи напролет ждали Керенского в отделе, но не помню, чтобы он хоть раз появился у нас. О том, чтобы подробно изложить ему план своей деятельности и получить от него санкцию на проведение необходимых мероприятий, нечего было и думать. Неустанно носясь над хаосом революции, он был вездесущ, а потому и неуловим. Заставить его хоть на минуту «снизиться» не было никаких человеческих сил. Слововодя в Совете министров, в Совете рабочих и солдатских депутатов, на фронте и в тылу, он даже и не пытался руководить Политическим отделом своего военного кабинета. [...]

Я глубоко уверен, что большинство сделанных Керенским ошибок объясняется не тою смесью самоуверенности и безволия, в которой его обвиняют враги, а полною неспособностью к технической организации рабочего дня. Человек, не имеющий в своем распоряжении ни одного тихого, сосредоточенного часа в день, не может управлять государством. Если

бы у Керенского была непреодолимая страсть к ужению рыбы, он, может быть, и не проиграл бы России большевикам. Руководство людьми, да еще в революционную эпоху, очень большое искусство, требующее, как всякое искусство, точной и предметной интуиции. Интуиция же, младшая сестра молитвы, любит тишину и одиночество. [...]

Тревога о возможном срыве наступления, мучила, конечно, всех, кто словом, делом и сочувствием участвовал в его подготовке. Но мое убеждение, что оно даже и в случае неожиданного успеха будет на руку большевикам, победа над которыми, как я уже говорил, мне представлялась возможной лишь при заключении немедленного, хотя бы и сепаратного мира, не разделялось в близких мне кругах решительно никем. Идея «замирения» казалась правительственным партиям настолько чудовищной, утопичной и преступной, что, постоянно мучаясь ею, я говорил о ней лишь с самыми близкими друзьями; официально же и прежде всего на страницах «Армии и флота свободной России» я твердо защищал оборонческую линию Временного правительства. Это было очень тяжело, но иного выхода, за исключением подачи в отставку, я для себя не видел. Трагедия всякой практической, в особенности же политической, деятельности в том ведь и заключается, что, в ней возможно лишь присоединение к одному из борющихся станов, но невозможна борьба за правильную идею, не имеющую под ногами никакой реальной почвы.

В начале этой главы я вскользь уже говорил, что последнюю причину всего, что случилось с Россией, надо искать в том, что народное понимание революции, как миротворческой силы, долженствующей положить конец безумию и греху войны, не разделялось ни одним из политических лагерей, кроме большевиков.

Возглавляемые профессором Милюковым умные, образованные и деятельные «кадеты», в руки которых сразу же попало министерство иностранных дел, были слишком определенными западниками-позитивистами, чтобы считаться в своей реальной политике с таким невесомым фактором, как нравственно-религиозное убеждение простого народа. Всенародную мечту о мире они сразу же взяли под подозрение, объявив ее печальным следствием успешного воздействия немецкой провокации и большевистской пропаганды на шкурнические инстинкты солдатской темноты. Стремясь к перевороту, прежде всего ради доведения войны до победоносного конца, партия Народной свободы была уверена, что и народ, обретя свободу, захочет победы...

В результате такого отношения к миру наших либералов и социалистов идеей мира естественно завладели большевики. Теряя в большевистском освещении свою чистоту и совесть, она все же сохраняла в нем не только свою горячность, действенность, но даже приобретала и некую раскрепощенную и тем демонизированную религиозность.

Ближе всех других к народной идее революции был, конечно, Керенский. Его ощущение революции, как общенародного дела, его бесспорный нравственный пафос, его лишенный шовинистического острия живой патриотизм, его внутренняя свобода если не от интернационалистических организаций, то все же от тезисов Интернационала как будто бы предопределяли его к услышанию народных чаяний и исполнению народной воли. Если он этой воли — и прежде всего воли к миру — все же не исполнил, то объясняется это тем, что он был слишком убежденным либерал-демократом, в русском смысле этого термина, то есть общественным деятелем, до мозга костей проникнутым убеждением, что «общая воля народа» не может быть явлена иначе, как на путях свободного волеизъявления свободно выбранных представителей всех слоев и партий.

Тратя бесконечное количество времени и почти все свои силы на создание той партийно-правительственной комбинации, в которой преподносящаяся ему общая воля народа («volonté générale») по возможности сливалась бы с волею его представителей во Всероссийском совете («volonté de tous»), Керенский с каждым днем все очевиднее отставал от темпа событий и все безвозвратнее терял возможность стать настоящим вождем народной революции. Изредка проявляя отрицательные черты «вождизма», он по существу до конца оставался пленником неустойчивого советски-правительственного большинства.

Убеждение, что в случае дальнейшей отсрочки заключения мира Ленин одержит легкую победу над Керенским, сложилось во мне уже на первом Всероссийском съезде советов, где военный министр как будто бы одержал блестящую победу над большевиками. [...]

Ярким пятном стоит в памяти появление Ленина.

Из 777 делегатов с установленной партийностью большевиков было всего только 105 человек. Говорить среди врагов много труднее, чем среди единомышленников. Впрочем, Ленину было на что опереться и во враждебной ему аудитории. Как никак он был знаменитостью и возбуждал к себе величайший интерес.

Первое впечатление от Ленина было впечатление неладно скроенного, но крепко сшитого человека. Небрежно одетый, приземистый, квадратный, он, говоря, то наступал на аудиторию, близко подходя к краю эстрады, то пятился вглубь. При этом он часто, как семафор, вскидывал вверх прямую, несгибающуюся в локте правую руку.

В его хмуром, мелко умятом под двухэтажным лбом руссейшем, с монгольским оттенком лице, тускло освещенном небольшими, глубоко сидящими глазами, не было никакого очарования; было в нем даже что-то отталкивающее. Особенно неприятен был жесткий, под небольшими подстриженными усами брезгливо-презрительный рот.

Говорил Ленин не музыкально, отрывисто, словно топором обтесывая мысль. Преподносил он свою серьезную марксистскую ученость в лубочно-упрощенном стиле. В этом снижении теоретической идеи надо, думается, искать главную причину его неизменного успеха у масс. Не владея даром образной речи, Ленин говорил все же очень пластично, не теряя своеобразной убедительности даже при провозглашении явных нелепостей. Избегая всякой картинности слова, он лишь четко врезал в сознание слушателей схематический чертеж своего понимания событий. Был в его распоряжении и юмор, не тонкий, но злой. Самое же главное, что связывало Ленина с рабочей аудиторией, была непосредственно ощущаемая в нем привязанность — не любовь — к рабочему классу. Недаром он за границей, как рассказывает Крупская, охотно обедал в рабочих харчевнях не ради дешевизны, а потому что в них, по его мнению, готовили вкуснее, чем в дорогих ресторанах.

Содержание ленинской речи произвело на всех присутствующих, не исключая и некоторых большевиков, впечатление какой-то грандиозной нелепицы. Тем не менее, его выступление всех напрягло и захватило.

Прежде всего Ленин заявил, что, вопреки мнению господина министра почт и телеграфов гражданина Церетели, будто бы в России нет партии, готовой принять всю власть целиком, такая партия в России имеется. Большевики не только в принципе готовы принять всю власть, но готовы сделать это завтра же.

Переходя к вопросу внутренней политики, Ленин удивил всех предложением немедленно арестовать несколько сот капиталистов, дабы сразу прекратить их злостную политическую игру и объявить всем народам мира, что партия большевиков считает всех капиталистов разбойниками.

По вопросу о внешней политике прославленный вождь отделался заявлением, что после принятия власти его партия немедленно выступит с предложением всеобщего мира. Нового в этом ничего не было, так как предложения о заключении мира уже не раз делались как Временным правительством, так и Советом. О сепаратном мире не было сказано ни слова.

Ленину с большим ораторским подъемом и искренним нравственным негодованием возражал сам Керенский. С легкостью разбив детски-примитивные положения Ленина, он все же не уничтожил громадного впечатления от речи своего противника, смысл которой заключался не в программе построения новой жизни, а в пафосе разрушения старой.

Многочисленные враги Ленина чаще всего рисуют его начетчиком марксизма, схоластом, талмудистом, не замечая того, что, кроме марксистской схоластики, в Ленине было и много бакунинской мистики разрушения. Быть может, Ленин был на Съезде единственным человеком, не боявшимся никаких последствий революции и ничего не требовавшим от нее, кроме дальнейшего углубления. Этою открытостью души навстречу всем вихрям революции Ленин до конца сливается с самыми темными, разрушительными инстинктами народных масс. Не буди Ленин самой ухваткой своих выступлений того разбойничьего присвиста, которым часто обрывается скорбная народная песнь, его марксистская идеология никогда не полонила бы русской души с такою силою, как оно, что греха таить, все же случилось. [...]

В июне 1917 года мало кому было ясно, *насколько легче революции входят в логику своего безумия, чем в разум своей истины. [...]*

Дни разгрома русской армии сравнительно небольшими немецкими силами были и на внутреннем фронте очень трудными и сложными днями.

Власть снова переживала острый кризис. После того как даже и те социалистические партии, которые имели своих представителей во Временном правительстве, вышли на демонстрацию в память жертв революции без лозунга поддержки коалиционного министерства, отношения между кадетским и социалистическим флангами власти стали не только натянутыми, но и угрожающими. Кадеты, не без основания, чувствовали, что меньшевистско-эсеровское большинство Совета как бы стыдится перед рабочими массами своей тесной связи с представителями либеральной буржуазии и, не желая играть роль бессильных заложников во вражьем стане, подготовляет отзыв своих представителей из правительства.

Большевики, их поддужные меньшевики-интернационалисты и левые эсеры все время раздували этот конфликт. Их пресса изо дня в день издевалась над министрами-социалистами, этими «лакеями буржуазии», и требовала передачи всей власти Советам, очищенным от «лакейского» духа, то есть в сущности большевистскому меньшинству. [...]

На следующий день на улицы Петрограда вышли вооруженные толпы солдат и рабочих.

В течение трех дней повстанческая волна несколько раз то подымалась до предельной ярости, то растерянно спадала, как бы не зная, что ей с собой делать. Всюду шли митинги; ораторы-большевики и анархисты безудержно громили Временное правительство и советское большинство; от казармы к казарме перебегали какие-то темные подстрекатели, уговаривавшие солдат примкнуть к вооруженному выступлению заводов; но за всем этим не чувствовалось ни центральной руководящей воли, ни заранее выработанного плана. Как-то вслепую носились по городу вооруженные пулеметами грузовики, как-то сами собой стреляли ружья. На перекрестках, как сообщает Милюков, газетчики без разбору раздавали вооруженным людям патроны. Помню, как по пути в Таврический, я встретил пьяную компанию во все горло оравшую: «Товарищи, айда бить жидов». В разъяренное красное море с разных сторон вливались черносотенные струи. По городу шел откровенный грабеж. [...]

Для меня нет сомнения, что шатавшимся по Петрограду массам как фронты борьбы, так и облики противников были совершенно неясны. Для доказательства этого достаточно привести два общеизвестных факта, особенно подробно рассказанных П. И. Милюковым в «Истории второй русской революции». Во-первых: случай с «селянским» министром Черновым, которого пришедшие к Таврическому дворцу с требованием объяснения причин ареста матроса Железняка кронштадтцы мимоходом чуть не убили за то, что он не решился немедленно же принять полноту власти и передать землю крестьянам. Эта трагикомическая история могла бы кончиться для Чернова весьма печально, если бы подоспевший Троцкий не объяснил своим единомышленникам, «красе и гордости русской революции», что они зря предлагали Чернову власть, так как он министр Временного правительства и представитель соглашательского большинства Совета.

Еще характернее случай с каким-то запасным полком из Красного Села, вызванным большевиками на защиту революции. Не встреченный никем из большевистских вождей, полк выслал в Таврический дворец делегацию для получения инструкции. К делегации вышел хитроумный хрипун Дан, тогда еще верный сподвижник Церетели. Не растерявшись, он сначала приветствовал делегацию, а затем, подтвердив, что революция действительно в опасности, попросил командира полка принять все необходимые меры для защиты Совета и его Центрально-исполнительного комитета от контрреволюционных банд. Так полк, вызванный большевиками для низложения соглашательского Исполнительного комитета, послушно встал на его защиту.

Это ли не доказательство, до чего слабо разбирались во всем происходящем даже и сознательно преданные большевикам части.

Несмотря на то, что Временное правительство действовало весьма неэнергично, восстание кончилось полным поражением. Перелом настроения наступил с молниеносно распространившимися слухами о том, что Временное правительство перехватило какие-то документы, неоспоримо доказывающие, что Ленин получает деньги от немецкого Генерального штаба. Говорили, что Временному правительству стало даже известно, через кого идут деньги и в каком количестве. Эти детали произвели впечатление. Я прекрасно помню, как всюду поднялся злой шепот и угрожающие большевикам речи. Дворники, лавочники, извозчики, парикмахеры, вся мещанская толща Петрограда только и ждала того, чтобы начать бить «товарищей, жидов и изменников». В иной тональности, но не менее страстно волновались круги патриотически настроенной буржуазии и либеральной интеллигенции: наконец-то можно будет с фактами в руках доказать другим то, в чем для в сущности зрячих людей не могло быть ни малейшего сомнения.

Важнее всего этого было, однако, то впечатление, которое попавшие в руки Временного правительства документы произвели на делегатов воинских частей, соблюдавших нейтралитет в борьбе между повстанцами и Временным правительством. Ознакомившиеся с материалами Переверзева преображенцы сразу же заявили, что они немедленно выйдут на подавление мятежа, что они и исполнили. Их примеру последовали и другие части.

Прибывшим на следующий день, то есть 5 июля, с фронта правительственным войскам было уже нетрудно окончательно и почти бескровно подавить восстание. [...]

Никогда не сомневаясь в том, что большевики получали крупные субсидии от немцев, я все же никогда не считал их «продажными агентами немецкого правительства», как их именовала правая и либеральная пресса. Мне они всегда представлялись столь же честными и идейно стойкими, сколько и предельно аморальными революционерами, которые и на немецкие деньги продолжали делать свое собственное дело.

К ненавистному мне аморально-фанатическому облику Ленина-революционера сообщенный прапорщиком Ермоленко факт получения большевиками немецких денег через Стокгольм, решительно ничего не прибавлял, а потому и не вызвал во мне особого возмущения. Для меня он был важен лишь тем, что давал Временному правительству возможность принять против большевиков те меры, откладывание которых было смерти подобно. [...]

Я подробно остановился на июльских днях, потому, что сказавшимся в них соотношением симпатий и распределением сил определялось все дальнейшее развитие революции: неудачное восстание Верховного главнокомандующего генерала Корнилова в конце августа и захват власти большевиками в октябре.

Большевикам июльские дни показали, что у них уже в ближайшее время может оказаться достаточно сил для захвата власти. [...] Очень важным результатом июльских дней было то, что кадеты окончательно разошлись с Керенским и поддерживавшим его советским большинством. Если они, несмотря на это расхождение, все же вошли в новое, образованное 15 июля и возглавляемое уже не князем Львовым, а Керенским коалиционное министерство, то, конечно, не затем, чтобы поддерживать окончательно скомпрометировавшую себя в их глазах коалицию, а лишь в расчете на новый кризис власти, в результате которого им скорее всего мечталась военно-буржуазная диктатура.

На старых позициях оставался в сущности один только Керенский. Чувствуя, что дорогая его сердцу единая, свободолюбивая, всенародная революция с каждым днем все безнадежнее распадается на две партийные, крайне-фланговые контрреволюции, он продолжал настаивать на том, что единственным выходом из трагического положения все еще остается сплочение всех живых сил страны в сильном коалиционном надпартийном правительстве, поддерживаемом государственно мыслящими элементами организованных во Всероссийском совете демократических масс.

Керенский проиграл революцию. И тем не менее я продолжаю, как и двадцать с лишком лет тому назад, настаивать на том, что линия Керенского была единственно правильной. Общая воля России была скорее с Керенским, чем с большевиками или с правыми. Ненародность большевистской власти должно считать окончательно доказанной тем, что в России до сих пор царят шпионаж и террор. Беспочвенность военно-буржуазной диктатуры была явно обнаружена тою легкостью, с которой «малоэнергичным и безвольным» Керенским было в три дня раздавлено корниловское восстание, а также и неудачею Белого движения.

Вина Керенского, и очень большая вина, не в том, что он вел Россию по неправильному пути, а в том, что он недостаточно энергично вел ее по правильному. И дело тут не только в некоторых личных свойствах Керенского, а в его принципиальном, уже отмеченном мною убеждении, что «общая воля» народа должна согласоваться даже и в революционные времена с волею его правомочно избранных представителей. Осиль Керенский, оставаясь по духу и программе русским либерал-демократом, то есть свободолюбивым народником-социалистом, решительный отказ от тактики парламентарно-либералистического пристругивания друг к другу непримиримых партийных интересов и точек зрения и мужественно порви он с «революционной демократией», которая, боясь разрыва с массами, уже начинала предавать своего правеющего вождя, то, может быть, всенародная, национальная и социальная революция и была бы спасена. [...]

Ленин же с каждым днем все очевиднее превращался из лидера большевистского меньшинства в вождя широких революционных масс. [...]

Я про себя все отчетливо сознавал... что не хочу и не смею без боя уступить большевикам своей России, о которой сердцем знаю, что только она и есть Россия подлинная.

От этой подлинной России я ждал расцвета религиозной жизни в освобожденной от синодального омирщения патриаршей церкви, сохранения при деревнях и селах помещечьих усадеб в качестве рассадников культуры, что мне казалось совместимым с передачей большей части помещичьей земли трудящимся, сращения воедино долго враждовавших у нас между собой культурных традиций и политических тенденций и превращения русской интеллигенции из ордена революционной борьбы в созидательную национальную силу.

Большевистская же Россия без колокольного звона, с немногими церквами, превращенными в музеи, и с помещичьими домами, отведенными под колхозные управления, Россия пролетаризированного крестьянства и обынтеллигенченного на плоско-просветительный лад рабочего класса, Россия, ни во что не верящая, кроме как в диалектический материализм и американскую технику, бесскорбно отрекающаяся от своего исторического прошлого и нагло издевающаяся над своими провиденциальными заданиями, о которых ее великими мыслителями и художниками было сказано так много глубочайших слов, казалась мне невыносимою пошлостью.

Представление, что Россия, только что вырвавшаяся из старческих объятий выродившегося монархизма, отдаст себя разнузданному кронштадтскому матросу, у которого за душой ничего нет, кроме сдобренного матерщиной марксистского жаргона и ленинского разбойничьего посвиста, вызывало во мне непоборимое эстетическое и национально-эротическое отвращение. Этим глубинным отвращением и питалась моя готовность идти на все, чтобы не допустить захвата власти большевиками...

Нет сомнения, что будущие историки нашей революции, независимо от их направления, будут уделять особо большое внимание заговору генерала Корнилова. Значение этого заговора заключается в том, что своею быстрою, полною и неожиданною для всех право-заговорщицких кругов победою над мятежным генералом Керенский наголову разбил себя самого и тем похоронил «Февраль».

Если верно, что сущность трагедии заключается в том, что добро и зло, жизнь и смерть вырастают из одного корня, то ничего более трагического, чем «заговор» Корнилова, представить себе невозможно. [...]

Описывая выступления Керенского, Суханов в своих «Воспоминаниях» дважды подчеркивает, что Керенский часто бывал на высоте французской революции, но никогда не бывал на высоте русской, что в устах Суханова значит на высоте социальной революции. В той решительности, с которой Керенский защищал надклассовый, то есть всенародный характер Февральской революции, бесспорно чувствовался чуждый социализму XX века пафос. Несмотря на то, что гармонизирующая формула свободы, равенства и братства подверглась, в связи с обострением социальных взаимоотношений в XIX веке, жестокой критике, она все еще переживалась Керенским как некая трехипостасная Истина. [...]

В сущности социалист Керенский был гораздо большим либералом, чем либерал Милюков, не совсем чуждый марксистской социологии.

С этой точки зрения, заслуживает особого внимания наименование Керенского «главноуговаривающим» русской революции. Ленин, и в особенности Зиновьев, Троцкий и Луначарский, говорили не меньше Керенского, но главноуговаривающими их никто не называл. И это вполне понятно, так как, постоянно агитируя, они никогда никого не уговаривали. В отличие от дискуссии, стремящейся к сговору, агитация ни в какой сговор не верит, ее задача — возбуждение своих и осмеяние инаковерующих. Пользуясь словом, как орудием борьбы, агитация в примиряющую силу слова не верит. Керенский в эту силу верил. Потому он в своих речах постоянно обращался не столько к своим единомышленникам, сколько к тем из своих противников, с которыми ему казалось важным сговориться. Пытался он сговориться и с генералом Корниловым, назначенным им по совету Савинкова на пост Верховного главнокомандующего против воли революционной демократии. [...]

Почему же этот сговор не удался? Почему Керенскому, Корнилову и Савинкову не удалось сговориться и повести Россию по тому пути, который все трое считали единственно

правильным? Ведь рознь их оздоровительных программ была в сущности совсем незначительна; чем же объяснить, что в узкую щель этой розни провалилась огромная Россия? [...]

Пусть историки-социологи исследуют едва ли существующие вечные законы всех революций. Мне, как бытописателю-мемуаристу, кажется важным не упускать из виду существенных пустяков. Таковыми и были нелюбовь Керенского к армии, недоверие Корнилова к общественности и демонический нигилизм самонадеянной савинковской души. [...]

Никакого заранее задуманного и планомерно руководимого самим Корниловым заговора против Керенского не было. Началось все со сговора между Корниловым и Савинковым, как представителем Керенского. Благодаря недоверию между министром-председателем и Главковерхом сговор стал быстро запутываться и разрастаться в целую сеть недоразумений. Во все сгущающуюся муть этих недоразумений и заподозриваний начали постепенно вливаться... темные провокаторские силы. Лишь в самую последнюю минуту, когда трагическое недоразумение между главнокомандующим и министром-председателем достигло размеров, при которых Керенскому нельзя было не отрешить «мятежного» генерала от должности, а Корнилову ничего не оставалось, как ответить на это «вероломство» восстанием, изначальный сговор между никогда до конца не доверявшими друг другу союзниками превратился как бы в заговор соперников. [...]

Победоносное продвижение корниловских войск к Петрограду длилось недолго. Как только подходившие к столице войска поняли, что их ведут не на защиту Временного правительства и Центрального исполнительного комитета от большевиков, как им было то разъяснено, а на борьбу с Временным правительством и Советом, они смутились, приостановились и тут же стали быстро «разлагаться». [...]

Почти так же обстояло дело и в верных Временному правительству войсках. Проливать кровь за Керенского было не слаще, чем за Корнилова. Солдаты обоих станов требовали от своих начальников мира и без дальних разговоров втыкали штыки в землю.

Если Керенский все же одержал легкую победу, то это объясняется тем, что кроме братающихся солдат в его распоряжении была непримиримая по отношению к Главнокомандующему и энергично руководимая советскими организациями рабочая армия. [...]

Победа над Корниловым оказалась для Керенского, как и надо было ожидать, пирровой победой. Разбив, правда, не без непрошеной помощи большевиков, Корнилова, Керенский вышел из борьбы «корниловцем». То, что его работа над восстановлением боеспособности революционной армии кончилась походом Главнокомандующего на Петроград в целях разгона Временного правительства и Советов, нанесло престижу демократа Керенского такой удар, от которого ему уже не суждено было оправиться. [...]

Наступало время рассекающих решений и решающих действий. Это отвлеченно понимала буржуазия, которая, не действуя, настойчиво требовала действия от «главноуговаривающего» Керенского. Лучше буржуазии это понимали большевики, с бешеною энергией рвавшиеся к своей цели. Правда, в Петроградском совете, их главной цитадели, так же днями и ночами лились многословные речи, как и во всех других учреждениях, но здесь они лились как масло в огонь действия — были настоящим действием. [...]

Назвать заседанием то, что непрерывно творилось в Смольном, впрочем, никак невозможно. Это мирное, спокойное слово здесь неприменимо. Сборища Петроградского совета были не заседаниями, а столпотворениями. Здесь все находилось в движении, куда-то неслось, куда-то рвалось. Это была какая-то адская кузница. Вспоминая свои частые заезды в Смольный, я до сих пор чувствую жар у лица и помутнение взора от едкого смрада кругом. Воля, чувство и мысли массовой души находились здесь в раскаленном состоянии. С подиума эстрады точно и злостно, словно удары молота на наковальню, падали упрощенные формулы и страстные призывы вождей международного пролетариата. Особенно блестящ, надменен и горяч был в те дни Троцкий, особенно отвратителен, нагл и пошл — Зиновьев. Первому хотелось пустить пулю в лоб, второго — растереть сапогом. Унижало чувство бессильной злобы и черной зависти к тому стихийно-великолепному мужеству, с которым большевики открыто издевались над правительством, раздавали купленные на немецкие деньги винтовки рабочим и подчиняли себе полки петроградского гарнизона.

Конечно, задача большевиков облегчалась тем, что заодно с ними действовали и все низменные силы революции: ее нигилистическая метафизика, ее народно-бунтарская психология, требующая замирения на фронте и разгрома имущих классов, ее марксистская идеология, согласно которой задача пролетариата заключалась не в овладении государственным строем, а в окончательном разрушении его. Все это так, но надо все же признать, что в искусстве восстания, изучением которого особенно увлекался Ленин, большевики показали себя настоящими мастерами. [...]

В утро переворота 17 октября [...] Петроград окончательно утратил свой мирный облик. На улицах не было и следа обывательской жизни. Пустынные, они как бы ждали событий. Чувствовалось, что где-то, в каких-то тайных центрах, готовится что-то большое и страшное.

Не могу сказать, было ли в Петрограде достаточное количество сил, чтобы оказать большевикам успешное сопротивление, но во всяком случае их было немало. Несчастье заключалось лишь в том, что они были не организованы и никем не руководимы. Штаб округа бездействовал. А действовать можно было без большого труда и с надеждой на успех, так как сознательность и стойкость перешедших на сторону большевиков войск были невелики. [...]

О положении правительства в Зимнем дворце до нас не доходило никаких сведений. По городу ходили самые страшные слухи. Войска, за которыми Керенский уехал на фронт, все еще не прибывали. В том, что они так и не прибудут, людям, убедившимся в корниловские дни в полном нежелании фронтовиков за кого бы то ни было проливать кровь, сомневаться не приходилось.

Когда крейсер «Аврора», матросы которого за всю войну не нюхали пороха, вошел в Неву и направил свои дула на Зимний дворец,— стало ясно, что все кончено. [...]

Из-за Невы грозил вражий Петроград, уже окончательно отданный большевикам; оставалась еще слабая надежда на Москву, куда мы собирались перебраться при первой возможности. Ходили слухи, что она еще сопротивляется. [...]

Москва. Чья она и как-то она нас встретит? Невольно оглядываясь по сторонам и на все готовые, мы с опаской выходим из вагона. На первый взгляд все как будто бы в порядке. Никаких солдат, постов, никакой проверки документов. Выходим на площадь. Кроме небольшого числа приехавших с нами пассажиров — ни души. Город как мертвый. Лишь от Казанского вокзала, наискось пересекая площадь, трусит порожний извозчик.

Боясь, что его у нас перехватят, я со всех ног бросаюсь к нему. Сначала старик отказывается везти нас на Тверскую — больно близко к Совету, как бы чего не случилось, но потом, соблазняясь ценою, соглашается. Дорогой рассказывает: «Два дня носу нельзя было показать на улицу, до того пуляли, а нонче с утра затихло. Слышно, товарищи одолевают, хотя юнкера в Кремле еще держатся». [...]

Вечером, сидя на сафьяновом турецком диване Наташиной[2] девичьей комнаты, на котором уже много раз решались самые важные вопросы нашей жизни, мы долго думали и говорили о том, как жить дальше. Изредка слышались ружейные выстрелы, иногда сухо трещал пулемет. Все это напоминало о действительности, о той страшной опасности, в которой находилась Россия. Все это обязывало к продолжению борьбы. И все же мы твердо решили, что я от политической борьбы отойду, так как я явно не создан для нее.

Будущее это решение отменило. Помимо моей воли, вся моя дальнейшая жизнь встала под знак борьбы с большевиками.

Разрушители не только политического строя, но и всего духовно-плотяного образа России, провозвестники не только религии социализма, но и воинствующего безбожия, большевики с такою беспощадною страстностью начали борьбу за свой новый мир, что уйти от этой борьбы было некуда. Ни быт, ни бытие не спасали.

18 октября 1943 года

Окончание следует

---

[2] Жена Федора Степуна.— Ред.

Александр Мень

«Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века»

Уверенность в том, что жизнь после смерти не прекращается, была чем-то общим для людей древности и более поздних времен. Древний египтянин, куда более цивилизованный, чем люди каменного века, знавший и астрономию, и основы математики, и архитектуру, принадлежавший великой цивилизации, создавшей пирамиды, храмы, фантастические лабиринты, секрет которых до сих пор до конца не разгадан людьми нашего времени, никогда ни на мгновенье не сомневался в том, что у человека есть бессмертная часть.

Вы можете подумать, что речь идет о некоем утешении, к которому стремился человек, но это не так. Иногда посмертное бытие представлялось как ущербное, темное, полусознательное, страшное. Вероятно, опыт людей, встречавшихся с таинственными феноменами, с какими-то знаками присутствия духа умершего и рождал те страшные сказания, о которых мы читаем в «Одиссее» Гомера, у древних вавилонян: мрачный мир призраков обитает в этих сферах. Греки думали так в течение долгого времени. Но с появлением философии вопрос был поставлен на уровень рационального и серьезного обсуждения. Философы сформулировали его так: если мир состоит из неких частей, атомов, не является ли душа человека, мысль человека чем-то также состоящим из атомов? Это предположение выдвинули древние материалисты в лице Демокрита и его последователей. Но взгляд этот был отвергнут основной массой философов: они прекрасно понимали, что распасться может только агрегат, который состоит из каких-то частей. Распадение неизбежно требует движения, а может ли двигаться дух? Движение вещи есть перемещение ее в пространстве: если движется вот этот предмет, то сначала он находится в этой части пространства, потом в этой и т. д.

Сознание человека не локализируется ни в какой точке пространства, в ней локализируются органы, которые мышление использует, но само оно обладает способностью быть непространственным, нефизическим, нематериальным, а следовательно, раз оно не находится в пространстве, оно неподвижно, то есть оно не может распадаться. Его бытие совершенно особенное, во всем известном нам мироздании ничего подобного не существует. А человеку сегодня известно уже очень многое. Все, что открывает нам наука в течение веков и тысячелетий, а как я уже сказал, египетские ученые достигли огромных результатов за пять тысяч лет до нашей эры,— все, что открывает сегодня наука, показывает, что любое природное явление может быть либо измерено, либо взвешено, либо увидено глазами или прибором, оно обладает такими свойствами, которые это позволяют. Даже если мы не видим полета элементарной частицы, мы видим след, который она оставляет. Между тем, во всем мире только сознание, только «я», только дух не оставляет следов, не улавливается никакими приборами и аппаратами. Иногда говорят, что изучение биотоков мозга как раз и есть фиксация нашего мышления. Но должен вам сказать, что любая живая ткань в той или иной степени имеет биотоки, и мы можем найти их и в лапке лягушки. Биотоки сопровож-

Заключительная лекция Александра Меня из цикла лекций «О символе веры». Текст предоставлен обществом «Культурное возрождение.

дают физическую и физиологическую жизнь клеток мозга, а не являются мышлением. Таким образом, мышление есть чудо, в том хотя бы смысле, что мы можем «чудиться», удивляться ему, поскольку оно полностью иноприродно всему остальному. И если все в мире разрушимо и преходяще, то мышление, «я», дух, личность, центр — неразрушимы и непреходящи. Это вовсе не значит, что жизнь нашего «я» все время однородна, что там нет возрастания, углубления каких-то возможностей. Напротив, если растение живое, оно разрастается из маленького семечка, если дух у человека посеян, как семя, в его теле — условно — из него может вырасти нечто, а может и не вырасти.

Таким образом, человек уже в древности пришел к мысли, что судьба нашего сознания находится в прямой зависимости от того, что происходило с нами на протяжении земной жизни. Наше тело — это орган мышления, это инструмент духа, это рука, глаз действующего «я». Подобно тому как локатор улавливает вибрации вселенной, тончайшая, до сих пор не изученная структура мозга становится носителем Духа. Подобно тому как глаз улавливает свет, в себе его собирая, так наша центральная нервная система аккумулирует в себе духовное начало. Люди видели, что умерший человек уже не живет с ними, он молчит, его глаза закрыты, он отрезан от бытия; но у них хватало логики, чтобы понять простую истину: если в соседнюю комнату вход замурован и мы не можем общаться с тем, кто там находится, это вовсе не значит, что за стеной уже никого и ничего нет. Если прервался наш контакт с умершим, если его тело перестало ему служить, и он не может нам передать сигнал своего «я» с помощью своего тела, это не значит, что душа его испарилась. Я всегда в этом случае вспоминаю, как меня в юности поразила фраза Мопассана о женщине, которая погубила себя, бросившись в колодец,— то, что называлось ее душой, «угасло на дне колодца». Это звучало очень мрачно, но уже тогда — а я был школьником, когда читал эту новеллу,— уже тогда я понимал, что угасание это не аннигиляция, это процесс перехода из одного состояния в другое, и поэтому, если было столь мощное явление, как душа, как сознание, как «я» в человеке, оно не может исчезнуть, оно переходит в другую форму существования.

Самое высокое из созданий Творца, которое мы только имеем в мире, это личность. Все стихии безличны, в животном проявляются первые зачатки индивидуальности, но творящая личность — это только человек. Об этом говорил Паскаль в своей бессмертной книге «Мысли». Он говорил о том, насколько хрупок человек и как мало нужно для того, чтобы прервать его жизнь, но все стихии мироздания, огромные бездны и скалы, которые могут его раздавить, как муху, в одно мгновенье, ничего не стоят перед ним, потому что только он один может сознавать, что с ним происходит. Можно понять, откуда наша способность дышать, спросите у биолога, и он вам расскажет, как процесс усвоения кислорода начался у первых наземных животных, а мы их наследники. Мы знаем, почему мы поддерживаем свою жизнь с помощью пищи, эти энергетические процессы совершенно ясны химику, физику, физиологу, биологу. Мы знаем, откуда происходит все в нашей телесной жизни, но только не знаем, откуда появилось духовное «я», творящее, мыслящее, выбирающее между добром и злом, меняющее облик планеты.

И Священное Писание нам открывает эту тайну. Оно говорит о том, что человек, в его духовности, создан по образу и подобию самого Творца — вот где разгадка, вот почему мы иноприродны, вот почему человек, который дышит, ест, пьет, размножается, как любое другое существо, духовно отличается, качественно отличается от всей природы. Он отражает в себе всю созданную Богом вселенную — элементы таблицы Менделеева, царство минералов, царство растений, ведь каждая клетка нашего тела точно повторяет модель клетки любого растения, царство животных,— но дух наш есть гость в этом мире. И не просто гость, перед ним поставлена определенная задача возрастания. Дух — учащийся здесь, он соединен с материальными силами не благодаря какой-то парадоксальной прихоти, он принадлежит двум измерениям бытия — чтобы вещественное, материальное, стихийное соединились через человека с духовным и чтобы духовная сила пронизала все материальное бытие. Одухотворение вселенной, созданной Богом,— вот высочайшая цель, и человек был выведен в мироздание с этой целью, но он еще очень мало эту цель выполняет и очень мало в ней участвует. Вот одна из разгадок того, почему врачи, физиологи часто говорят, что человек не использует своих возможностей на тысячную долю. Это правильно, потому что заложено в нас бесконечно много. Но эта неудача человека на самом деле не является окончательной, потому что, когда люди умирают телесно, продолжается работа всего человечества. Вот образ:

текут реки, моря, поднимается утренний пар, и земная вода в виде пара восходит вверх, и белые облака уже кружатся и стелются над землей. Какое огромное значение имеют облака для жизни, они несут в себе живительную влагу в тех пустынных местах, над которыми раскинулось лишь беспощадное голубое чистое небо, в тех пустынных местах, где так мало жизни. Так вот история духа имеет свои живительные облака, потоки душ восходящих вверх,— то есть вверх не в пространство, а в иное измерение, создают бессмертную сокровищницу человеческих душ. Мы называем это высшим измерением жизни, иные называют его потусторонним, посмертным бытием, в котором тоже развитие, в котором тоже движение, в котором тоже жизнь, но иная жизнь.

То, о чем я говорил сейчас, является общечеловеческим представлением, которое разделяют люди от одного океана до другого. И те, кто сознательно пытается убедить себя и других, что личность самосознающую ожидает впереди ноль, небытие, все равно в глубине своего существа не верят в свое полное уничтожение. Уже такой глубокий наблюдатель человеческой психики, как Зигмунд Фрейд, писал, что в действительности в глубине своего существа никто в свою смерть, то есть уничтожение, аннигиляцию не верит.

Но христианство говорит нам о чем-то большем. Оно говорит нам о «жизни будущего века»; не просто о естественном бессмертии каждого человеческого «я» в ином измерении, а о новом этапе космической эволюции. Слово «век» по-гречески «эон»,— значит огромное пространство во времени, почти уходящее за пределы истории. Грядущий эон, жизнь грядущего эона,— это уже взгляд в отдаленнейшее вселенское будущее, это тот взгляд, который проникает за завесу того, что может сегодня представить ограниченный человеческий рассудок, это не просто естественное бессмертие души, вернее духа. Тут я сразу должен оговориться: речь идет всегда о духе, потому что душа — это психика, которая есть у животных и по-своему у растений, это реакция организма на окружающую среду, а дух — это то, что является неповторимым, личностным, обладающим свободой. Все религии и философии так или иначе говорят о бессмертии духа, а христианство открывает нам не эту естественную истину. «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века»— это упование, и эта вера родилась не на пустом месте, а в таинствах Пасхи Нового Завета, когда Иисус Христос победил смерть.

Мы говорим о людях, оставивших нам великие произведения искусства и литературы, науки, как о по-своему бессмертных. Поэтому и Пушкин говорит: «Весь я не умру, душа в заветной лире мой прах переживет...» Это все остается, но остается временно, нет бесконечной памяти у человечества. Но для человека, для его ноосферы, то есть для сферы духа, важен каждый человек, важна каждая личность, и когда Христос явился перед учениками, это не была память о Нем. Память была о пророке Исайе, о великих учителях человечества, о великих философах, Христос вовсе не жил в памяти, а Он явился им живой,— вот что было важно. Бессмертие в легендах и памяти было у Моисея, но никто не говорил, что он явился живым; бессмертным в памяти учеников был и Сократ, но никто не говорил, что он явился живым; наконец, бессмертны в памяти наши великие христианские святые и многие их видели во сне, имели с ними внутренний контакт, но все-таки мы знаем, что они умерли, и гробницы их об этом свидетельствуют, и мощи их явно об этом свидетельствуют. Христос не ожил, а изменился, поэтому св. апостол Павел говорит, что мы все изменимся. Это трансформация, мутация, новая ступень эволюции. Все души, которые когда-либо были созданы в мире, мы все изменимся. И тогда нам вновь будет возвращено телесное бытие, но то телесное бытие, которое открылось ученикам в явлении Воскресшего. Апостол Павел говорит, что есть тело душевное, а есть тело духовное, некое иное тело, которое не подвержено в такой степени жестоким неумолимым законам мертвой живой природы, тело, которое подчиняется духу, поэтому не знает ни старости, ни усталости.

Опыт учеников, видевших Воскресшего, был особенным. Это не было смутное видение, а Он пришел к ним и сел за стол, и показал им знаки на своих руках, и ел с ними, но никому из них не пришло в голову, что Он, может быть, очнулся, что Он ожил, что Он реанимировался, потому что лицо Его изменилось, они узнавали Его не сразу. Он не входил к ним в дверь, а появлялся сразу в комнате, для Него не существовало тех преград, которые существовали для Него же до того, прежде. И Он сказал: «Дана Мне всякая власть на небе и на земле». Он стал иным, и апостол Павел, продолжая Его мысль, учит нас, что Христос в этом отношении явился Первенцем, не как Богочеловек, а как человек, обретший новую жизнь. Среди всех нас Он первый обрел

духовное тело, первый вошел в вечность в духовно-душевно-телесном единстве личности. И вот это и есть то, чего чает христианство. «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века»: тело побеждается, миры побеждаются, наша душа, скомканная, маленькая и жалкая, вырывается на колоссальную свободу, и между нею в ее нынешнем состоянии и тем разворачиванием огромным, которое ее ожидает, такая же гигантская дистанция, как между молчаливым эмбрионом в утробе матери и гением, скажем, Леонардо да Винчи или Эйнштейном, который из этого эмбриона развился.

«Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века...» Я убежден, что эта жизнь охватит не только нашу планету, а то, что в Библии названо новым небом и новой землей. Я убежден, что столь сложное существо, как человек, его организм, должен был подготавливаться колоссальным количеством процессов, которые происходили в необъятной Вселенной. Для того чтобы создать одно мыслящее человечество, по-видимому, нужно было завести столь гигантский котел урановый, как наша галактика, а может быть, и все наше мироздание.

Вопрос о том, имеются ли другие подобные человечества, не имеет принципиального значения. Даже если где-то есть подобные существа и у них другое тело, они все равно люди, они все равно наши братья,— принципиально это то же самое, а именно, соединение телесного и душевного, духовного, и у них также существует бессмертие. И все мироздание сегодня, еще подчиненное жестким законам деградации, умирания, омертвения энергии, распада,— вся эта вселенная одухотворяется таким образом, чтобы жизнь играла во всей ее полноте. Но опять вернусь к словам апостола — у человека сегодня нет воображения и силы для того, чтобы представить «жизнь будущего века»...

Душа — это печать человека. Знаменитый американский психолог и психиатр философ В. Джеймс проводил очень много опытов, пытаясь связаться с сознанием умерших людей. Я читал отчеты, запись этих попыток. Трудно сказать, насколько все это может быть сегодня оправдано и достоверно, но любопытная деталь. В. Джеймс пришел к выводу, что человек уносит с собой все свои особенности, но он сохраняет свою ограниченность, и то, что он лишен телесных органов своих, в какой-то степени умаляет его бытие. Это дух развоплощенный, а не человек. Христианство в отличие от всех видов оккультизма не считает развоплощение благом. Это большой соблазн. Христианство говорит так: да, мы покидаем свою плоть, но для того, чтобы обрести новую. Бог создал Вселенную не напрасно, не только для того, чтобы мы в ней страдали, а для того, чтобы она заиграла всеми красками гармонии, красоты и мощи и чтоб в ней играл человеческий дух, вечно творя, вечно преобразуясь, открывая все новые и новые для себя горизонты. Отец Сергий Булгаков, один из великих учителей наших православных в XX веке, называл это очеловечиванием природы. Его современник Пьер Тейяр де Шарден, французский теолог и палеонтолог, называл это тоже гоминизацией природы. Это процесс, который начинается уже здесь и теперь. Когда человек учит свой дух подниматься над природным, вырабатывать в себе терпение, твердость, умение отрешиться от давления материальных факторов, умение сосредоточиться на духе так, чтобы эти факторы не были всепобеждающими,— это уже в нашей личной жизни репетиция, прелюдия к жизни будущего века.

Знаменитый современный ученый, психиатр Виктор Франкл проводил свои наблюдения над душами людей в тяжких условиях, в нацистском концлагере. И он убедился там, что погибали в первую очередь не физически слабые люди, а люди духовно слабые; люди, у которых была цель, у которых был собран дух,— они, несмотря на слабость физическую, проходили через все круги ада и на его глазах оказывались победителями. Выйдя после войны из лагеря живым, Франкл много об этом думал, много писал и создал даже специальную методику для лечения неврозов, которую назвал логотерапией, то есть лечение с помощью логоса, духа, слова. Так вот, в этом росте духовной жизни сегодня, здесь и теперь, повторяю, мы имеем преддверие жизни будущего века, преддверие воскресения мертвых.

Воскресение есть преображение всей природы. Однажды я был в доме у одного скульптора, весьма любимого мной и уже пожилого человека. Оглядевшись как-то вокруг на свои скульптуры, он с грустью сказал: все минует, и все пройдет, а куда все это денется? Он верил в бессмертие человеческой души, но ему было жалко вот этих произведений, которые погибнут. И действительно, опыт человечества показывает, как легко разрушается все — природа и искусство. Но на самом деле, если человек вложил в свои

скульптуры свою душу, они в какой-то степени приобщились к его бессмертию. И все великие произведения искусства не смогут умереть, потому что они приобщены царству Духа, и человек получил вдохновение из этого царства. Вспомните великие строки А. К. Толстого: «Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель»...— Да, человек, вдохновение и то, что создано им, разрушаясь видимо для нас, уходит в своем ядре бессмертном в иной мир, и мы можем быть уверенными, что все совершенное и прекрасное в природе и в искусстве также войдет в то Царство Божие, где воцарится полностью красота и гармония.

В заключение я должен сказать о Царстве. Иисус Христос проповедовал нам о Царстве Божием. Не о чем-то другом, а весть Его прежде всего была о Царстве Божием, ибо не царствует Бог в этом мире,— князь мира сего сатана. Так сказал Господь, и мы сами прекрасно знаем, что в мире действуют слепые разрушительные силы природы и общества, злые страсти распада, ненависти. Бог не царствует, а мир этот — поле боя, в котором участвуют и добро, и зло, и стихии, и свободная воля человека. А что же такое Царство Божие? Это такое состояние бытия, в котором воцарилась полнота жизни и гармонии, воцарилась мысль Божия, бесконечно прекрасный замысел Творца. Недаром Господь Иисус говорит, что это Царство приходит незаметным образом. Да, оно давно вошло в мир, потихоньку проникая в него, еще до того, как человек появился: в гармонии частей природы, в ее красоте оно уже присутствует, в духе человеческом, в любви человеческой, в творчестве, в милосердии оно уже присутствует,— Царство Божие это не просто футурология, не просто слова о будущем, оно уже здесь. Вот почему Господь Иисус говорит: Царство Божие внутри вас, «среди вас» — буквальный перевод. Оно врастает в этот мир. Там, где царствует совершенство, мощь красоты и любви, там Царство Божие все громче и громче заявляет о себе. Это не очевидность, которую можно пощупать руками, это надо уловить интуитивно, постичь сердцем, это то, что открывает нам Христос.

Он говорит нам: «Покайтесь, приблизилось Царство Божие». И это слово я приношу тем, кто готовится к крещению: принесите Ему стремление изменить свою жизнь, потому что к вам, к вашей душе, к вашей жизни приблизилось это Царство, и оно даст вам силу духа, силу противостояния, силу причастности вечности в этой быстротечной жизни. Побеждающему, говорит Христос, дам вкушать небесную манну, небесный хлеб, и каждый, хоть немножко достигший этого Царства усилиями устремленной любви к Нему, тот победитель, на своем месте, на своем месте в жизни, и он получит небесный хлеб жизни.

И поэтому Царство Божие есть наше величайшее упование и цель. Придя на эту грешную землю, Христос сказал нам: ищите прежде всего Царствия Божия и правды Его, и все остальное приложится вам.

Публикация А. Я. Андреевой

Г. Померанц

Философия идиота

...все мы немножко лошади,
Каждый из нас по-своему лошадь.
В. Маяковский

Все мы немножечко идиоты. В каждом сидит кусок идиота. Во мне он становится агрессивным при столкновении с техникой. К старомодному электричеству я привык с детства, но с проигрывателем и с телевизором сразу тупею. Почему-то немного лучше идет с кассетным магнитофоном (наверное, потому, что там все по-английски написано, где «плей», где «стоп»). В нашей семье магнитофон — это моя специальность, а телевизор укрощает жена. Впрочем, и в зоне умеренного идиотизма разум мой сводится к умению нажимать на нужную кнопку. Интеллект дебила.

После этого предисловия читатель не удивится, что денежную реформу я встретил, как деревенская бабка. Хотя горе мое было от ума. Еще годом раньше я прочел статью Шмелева, где он очень убедительно показал бессмыслицу таких реформ. Подробно аргументов не помню, да и не нужно: они все были повторены после реформы. Я несколько скептически отношусь к собственным проектам Шмелева, но когда он критикует чужие проекты, это очень хорошо выходит. Я был убежден. Мне не пришло в голову, что министр финансов Шмелева не читал или не понял. И когда 21 января меня спросили в кассе: можно ли выдать по сто рублей? — я сказал: «Пожалуйста». Слава Богу, не такой уж огромный гонорар в законную тысячу он влезал...

Через день я узнал, что на рынке крупные купюры три недели не берут. А я оказался в дураках. Пришлось ездить, хлопотать. Потерял два рабочих дня. Многие потеряли больше.

Ночью я плохо спал. Не потому, что боялся потерять деньги. Не такие уж большие. Неприятно было остаться в дураках — но опять не настолько, чтобы потерять сон. Тут другое: выплыло старое воспоминание. В 1947 году, во время *той* реформы, я ждал удара со всех сторон. Меня исключили из партии за антипартийные высказывания, я нигде не мог устроиться, и весь мир был против меня. Почему-то я вообразил, что реформа непременно должна ударить по мне лично. Я снял деньги — последние военные сбережения, полторы тысячи — со своей (отмеченной печатью срока) сберкнижки (где что-то уцелело бы) и послал по почте маме... Через некоторое время я получил от мамы обратно 150 рублей. И вот я живо вспомнил все свои тогдашние годы после исключения из партии и до ареста. Самые скверные годы; мне стало лучше на Лубянке, в Бутырках, в лагере. За решеткой я почувствовал себя дома. В плохом доме, но все-таки в доме, а не на улице в чужом городе с чужим языком и без денег, вынужденный стучать наобум в разные двери — и знаешь, что ни одну не откроют. Вдруг все потеряло цену и ты выпал из мира, в котором что-то значил, и оказался идиотом. Как те старухи, у которых были отложены три-четыре сотенные на похороны.

Утром поехал к машинистке и увидел в окошко автобуса очереди стариков и старух около сберкасс (еще не открывших свои двери). И памятью 1947 года, всплывшей ночью, я почувствовал себя одним с этими стариками и старухами, и охватило пронзительное чувство боли — за всех ограбленных, за всех беспомощных. Как-то даже не *за* них, а вместе с ними, заодно с ними. Это не длилось очень долго, но в таких состояниях что-то рождается. Промелькнуло чувство какой-то необыкновенной раскрытости. Не через радость, как у моря или на горе,— через боль. Но может быть, все равно? В Троице Рублева средний ангел — в блаженстве отрешенного созерцания, левый погружается в страдания разорванного мира, правый выходит из него, возвращается в отрешенную целостность; и все три — одно

существо, три состояния одного .существа. Это целое одновременно в радости и страдании, в отрешенности и в муках неразделенной любви. «Вольно и больно и скорбь хороша...» Перевод немного беднее подлинника: Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein... Быть полным радости, страдания и мысли. Почти как сатчитананда (бытие, познание, блаженство). Только в индийской формуле не выделено страдание, оно спрятано в бытии; а у Гете полнота бытия складывается из полноты радости и страдания («радость-страданье, сердцу закон непреложный» — дописал другой поэт).

Бытие — это раскрытость, это — никаких перегородок. Идиот не замечает общественных перегородок и говорит с лакеем, как с генералом. Он не обособляется от человека, которого принято не замечать. И потом не обособляется — от Лебедева, от Келлера. Я обособляюсь и что-то теряю. Загораживаюсь от плевков и загораживаю себе свет солнца. Но иногда вдруг коротким замыканием что-то пробивает обособленность. И на миг такое чувство, словно вышел из тюрьмы, в которую сам себя посадил.

В повести Сергея Бардина «Пастораль» («Знамя, 1990, № 9) рассказчик, по всем приметам горожанин и интеллигент не первого поколения, передал мне свое чувство неожиданного родства с деревенскими старухами, и я, под свежим впечатлением, почти увидел перед собой этих старух, плетущихся со своими сторублевками в райцентр — наверное, с опозданием и, наверное, ничего не получат... У себя на огороде они такие же умные, как я за своим письменным столом. И вдруг оказались дуры дурами. Все мы немного идиоты, каждый по-своему идиот...

Повесть Бардина я прочел случайно. Вдруг позвонил мне незнакомый автор, хочет посоветоваться — очень странный отклик к нему пришел. Отклик оказался довольно стандартным для читательницы «Нашего современника». Но я взял нечитанный 9-й номер «Знамени» (он пришел осенью, когда я был в Коктебеле) и решил полистать, на что это дама откликнулась. С первой страницы текст приворожил каким-то неповторимо личным взглядом на мир, сквозившим в каждой фразе. И я страница за страницей заново — вместе с автором — вглядывался в мир. Предметы довольно неяркие, ничего особенного. Но как-то за клочком пространства и времени выглядывала бесконечность. И в этой вселенной мы все одно, и через рассказчика я стал одно со смешными матерящимися старухами. И вместе с ними обманутым и ограбленным.

А потом является к рассказчику ночной собеседник, вроде собеседника Ивана Карамазова, и спрашивает: можно ли жить в России? Где есть только две повторяющиеся социальные роли: деспота и жертвы, да еще литература, которая из боли униженных и оскорбленных делает жемчужины в Божью корону. Я легко мог быть третьим в разговоре. Лет десять назад мы обсуждали эту проблему,— правда, не с чертом, а с Борисом Хазановым: можно ли продолжать русскую культуру без России? Я говорил тогда, что без реального чиновника Мармеладова, раздавленного лошадьми, не было бы и Достоевского. Набоков мог бы состояться (он и в Америке себя показал). Но не Достоевский.

Жить здесь — значит соглашаться, чтобы тебя все время били какие-то факты, какие-то события. Иногда я начинал кричать от боли, понимал прекрасно, что ничего это не даст, идиотское занятие. Друзья умирают, друзей убивают, а я остаюсь. Зачем? Что во мне вываривается такое, чтобы ради этого варева остаться? Пока не сварится? Не знаю. Чем больше живу, тем лучше понимаю Сократа: я знаю только то, что ничего не знаю.

У моего приятеля племянница, а может быть, двоюродная сестра пришла как-то с лекции по истории философии и громко высказала свое впечатление: «Что за дурак был Сократ!» Это свидетельство о качестве философии, которую тогда (в сороковые годы) преподавали. Но отчасти и о Сократе. Умный человек *знает*. Софисты знали. А Сократ, окруженный софистами, мог сказать только одно: «Я знаю, что ничего не знаю». И сразу отодвинулся от софистов на целый порядок. Вверх или вниз — это другое дело, но отодвинулся. Современному человеку, проезжая по Моховой и глядя на огромное книгохранилище, тоже ничего другого не остается. Он знает свой лоскуток культуры, ну — два или три лоскутка, а в остальном — дурак дураком. И единственное, что можно сделать умного,— это признать свое идиотство.

Чем больше ума набирает человечество, тем глупее выглядит отдельный человек. Смеются над чукчами, что они себя считают умнее всех; не знаю, считают ли на самом деле или только в анекдотах. Но они действительно умнее, в своем углу, в своей культуре. Потому что всю эту культуру умный чукча держит в голове. Книг никаких в прежнее

время не было, главное передавалось наизусть, а остальное забывалось. И оставалось одно главное. А мы просто не знаем, что главное. По всем вопросам написаны книги, но нет такой книги, в которой было бы написано, что из всех книг главное, а что не очень и можно не знать.

Я думаю, от этой бездны премудрости люди и бросаются в фундаментализм. Берется одна самая главная книга и отбрасываются толкования, в которых опять можно запутаться, и все, что сказано в книге, надо понимать буквально. Фундаменталист сразу чувствует себя умным, как чукча. Он знает, как надо.

Что-то похожее дает этнический фундаментализм. Иногда он совпадает с религиозным, а иногда сам по себе. Не естественное национальное, этническое чувство, а форсированное, противопоставленное бездомности и беспочвенности. Есть наш обычай и не наш, есть вера отцов, и надо следовать *нашему*. Тут главный выигрыш — в определенности. Как будто человек приобрел участок земли и стал собственником и теперь знает: это мое. В огромном чужом мире это мое. Отечество нам Царское Село. Но прибавилось ли ему бытия? Не больше ли бытия у бродяги?

— Вставай, Михалыч! — говорит попутчик,—
Мы странствуем с тобою двести лет,
И солнце выглянуло из-за тучи,
И мы опять на свой ступили след.

А мы с тобою на другой планете,
И нас коробит, мертвяков, слегка:
Три раза на земле старели дети,
Пока брели два нищих старика.
Вставай, Михалыч, и признай дорогу,—
С тобою мы бредем по облакам,
И, слава богу, добрались до бога,
А бог — он наш приятель, наш Полкан.

Он брезгует своим небесным раем,
И узнает старинных бедолаг,
И лает, лает, так счастливо лает,
Что сердце замирает у бродяг.

Ах, господи, ведь впору и заплакать,
Какой, поди же ты, переполох!..
А мы-то думали — Полкан собака
И занят тем, что выбирает блох...

Сказано не хуже, чем у Мейстера Экхарта: «бытийственность мухи равна бытийственности Бога». То есть человек в самом деле чувствует то, что мы передаем непонятной фразой: Бог вездесущ. Один из дзэнских коанов (загадка, разгадка которой дает просветление) так и звучит: «Обладает ли пес природой Будды?»

Автор странного стихотворения, Вениамин Айзенштадт,— не то чтобы бродяга, он человек оседлый, но по месту своему в жизни, по отсутствию места — почти бомж. Работал на вредном производстве, писал стихи, которые никто не печатал, и только в возрасте 69 лет, больным стариком, удалось напечатать сразу две книги. Одну из них прислал в подарок нам с женой, мы откликнулись — и получили в ответ письмо. Там есть замечательная фраза:

«А я — всего лишь «я», то есть человек, решившийся быть самим собой там, где подобное признание равносильно покаянию Раскольникова, убившего старуху» (Минск, апрель 1991 года. Точной даты на письме нет).

Свое сочинение десятиклассника на тему «Кем я хочу быть» я кончал той же фразой: «Я хочу быть самим собой». Хотя тогда, в начале 1935 года, еще не знал, как это не просто. И насколько легче — шагать в строю.

Все идеологии — бегство от самого себя, от своего идиотства, от своей беспомощности перед бездной премудрости. Человек принял идеологию — и сразу *знает*. Шел академик Павлов по улице, перекрестился на церковь. Навстречу красноармеец, видит — старик крестится, и вздохнул: «Эх, темнота!»

...Молодые ценители белозубых стишков...

Или бегут люди в научное направление и с направлением, по строгим правилам, играют в бисер.

На вершок бы мне синего моря,
На игольное б только ушко!

Очень мало в истории больших людей, не знавших, как надо, и знаменитых своим незнанием,— как Сократ, как Бодхидхарма, как Николай Кузанский. Кардинал из Кузы мне ближе всех. Его docta ignorantia — значит знать свое дело, но не воображать, что это знание о самом главном. И в главном сознавать свое невежество. А иногда я просто готов ответить, как Бодхидхарма... «Кто же тот, кто сидит передо мной?» — спросил император. Бодхидхарма ответил: «Я не знаю».

Я тоже не знаю. Меня спрашивают: «Как вас писать на афише?» Я не знаю. В конце концов люди сами решили: я философ и культуролог. А может быть, эссеист? Но эссеист — это опять человек, который не знает. Не знает и каждый раз ищет, как подойти к текучей, ускользающей истине. Традиция? Но их много, и я живу в общем поле нескольких великих традиций; да и в одной традиции сколько есть толкований! Хотя бы того же Евангелия...

Фаваз Турки в «Дневнике палестинского изгнанника» описывает странное чувство, которое он испытал, сбросив поджак и облачившись в бурнус: это было наслаждение, близкое к сексуальному. Такое наслаждение дает многим кипа или сарафан, или стиль, искусственно выстроенный по словарю Даля. А мне совершенно не хочется никакой внешней определенности. Я ищу не внешнего, а внутреннего канона, состояния чистого зеркала, готового отразить все что есть так, как оно есть. А мое «я» и мое «мы» при этом непременно вылезут, скажутся в языке, в круге воспоминаний, привязанностей. Как-то я обмолвился: думайте о Боге, пишите по-русски — вот и получится русская культура. Открытая каждому — как открыт читателю в Англии и в Японии Достоевский,— но *невольно*, без *намерения* русская. А все, что у Достоевского с намерением, то слабо и только мешает.

Мои долгие годы, прожитые в России, как-то сказываются в том, что я пишу. Так же, как полузабытые первые семь лет жизни в еврейской Вильне. Так же, как любовь к стольким еврейским писателям и художникам, что мне их трудно перечислить, и к индийской мысли, к дальневосточной живописи... Я не безродный космополит, я космополит многородный. Я не менее полиэтничен, чем Евразия. Я не знаю, кто я такой в жестком, паспортном, идеологическом смысле слова. И не знаю, что меня привязывает к этой стране, из которой я свободно мог уехать лет двадцать тому назад, и не уехал. Может быть, потому, что здесь, в этой культуре, то есть в этом узле мировой культуры, я лучше чувствую всю сеть. И мне легче быть самим собой. Не внешне легче. Внешне трудно. Но внутренне легче.

Это, впрочем, лично мое решение и не указ другим. У меня нет детей, а собственная шкура все равно дырявая, риск невелик — в 73 года. А как быть тем, кто помоложе и может начать жизнь сызнова? У кого есть дети, внуки?

Осенью в Коктебеле меня спрашивал знакомый писатель, человек лично мужественный,— не совершает ли он преступление перед внуками, что остается? Я отвечал невнятно (дело каждого; за другого не выберешь). Но вечером (мой знакомый уже уехал), сидя у моря, в тишине, решительно ни о чем таком не думая, я вдруг услышал изнутри: «если «Память» не запретят, то все евреи уедут». И уже потом, рассуждением, добавил: «Все, кроме парализованных стариков и старух». И нескольких идиотов вроде меня.

«Память» не запретят. Она за империю. А империя еще нужна. Не только ради выгоды, которую она дает военно-промышленно-идеологическому комплексу. Русская империя вообще скорее дело спеси, чем выгоды, никакой выгоды среднему русскому человеку она никогда не давала, одни только поборы. Вспоминаю все войны XIX века — на что они были нужны мужику? И сегодня — на что нам все эти базы, авианосцы и т. п.? Все равно Америку не обогнать, да и гоняться зачем? Но спесь стиля позволяет туловищу империи, потерявшему идею-голову и думающему спинным мозгом, сохранить власть и подбирать под свое крыло все силы, пригодные для последнего боя. В том числе «Память».

Началось голосование ногами. Бегут евреи, бегут немцы, армяне, бегут республики из Союза. Плебеи уходят на Авентинскую гору, а Сенат упорствует и пытается удержать развал военными патрулями. Эмиграция сама по себе ни одну страну не убила, но массовая эмиграция — знак беды, знак отчаянья. Социологи говорят, что русские, украинцы и прочие оседлые люди, укорененные в «почве», тоже готовы искать счастья на стороне. До одной трети населения подумывает: а не сорваться ли с места? И те, кто остаются, бегут — в прошлое, в царство иллюзий — и тянут страну в слаборазвитость, прикрытую фиговым листком третьего пути. Или Третьего Рима.

Чего ждать? Погрома? Или индивидуального удара по затылку? Кажется, в России темные силы пошли по второму пути; но хрен не слаще редьки.

Чего ждать от церкви, которая не извергла из себя тех, кто осыпал угрозами о. Александра Меня? Кто создавал климат, в котором созрело убийство? Чего ждать от властей, ищущих не убийц, а грязи — облить убитого? От общества, которое не заметило 9 сентября — начального дня открытых убийств?

Эмигрантов сравнивают с крысами, бегущими с тонущего корабля. Это вряд ли вполне справедливо: Америку освоили эмигранты и создали великую страну. Домоседство — не единственная добродетель. Есть романтика дальних странствий, есть стремление к свободе, к простору для развития своих сил... На крыс все это мало похоже. Но что верно, это состояние корабля. Корабль получил глубокую пробоину.

Возьмите карту и пометьте кружочками, куда бегут эмигранты? В Нью-Йорк, Лондон, Париж. А откуда они бегут? Из арабских стран, из Югославии, из России. Оттуда, где порочный круг слабораз-

витости. Отъезд евреев и немцев и тяга к отъезду у прочих — знак сползания в безвыходный порочный круг. Не в ту слаборазвитость, из которой путь в среднее развитие и т. п., а именно в порочный круг. Где правительство опирается на «патриотические силы» (живущие иллюзиями былого или будущего величия) и создает этнические конфликты даже там, где никакой почвы для этнических конфликтов нет, в Москве и Ленинграде. Пусть горят *их* дачи, лишь бы отвлечь толпу от *наших* дворцов.

Я рисую эту перспективу не для того, чтобы предаться отчаянью. Отчаянье не в моем характере. Вся наша жизнь — открытость смерти, открытость бездне; угроза социальной катастрофы только обнажает вечную метафизическую пропасть; и «все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья»... Необходимость чуда — это призыв помочь чуду. Отбросить призрак имперского величия. Войти в союз северных стран. И вместе с Европой и Америкой удерживать вспышки безумия, сотрясающие сегодня страны Третьего мира так, как они сотрясали когда-то Германию и Россию. И вместе с Европой и Америкой искать выхода из общего кризиса Нового времени. Искать — в открытом культурном пространстве, перекликаясь с другими, а не создавать немыслимый в XX веке замкнутый этнос. Начало политики трезвого мужества — в мужественном сознании своего двойного банкротства: банкротства Утопии и банкротства империи. Признаем идиотство своего исторического опыта. Это единственный путь к новой жизни.

Только выйдет ли? Очень нам не хватает добродетели, о которой шумно говорили славянофилы: смирения дурачка.

Елена Стишова

Смерть героя

В прессе промелькнуло сообщение об упразднении звания Героя Социалистического Труда. Событие прошло тихо и незаметно. А ведь было бы о чем поговорить на поминках, что вспомнить. Что «труд в СССР — дело чести, дело славы, дело доблести и геройства». Что «у нас героем становится любой». И что «в жизни всегда есть место подвигу». Или это тоже отменили?

Не волнуйтесь, похороны Героя все-таки состоятся. И не как-нибудь, а по первому разряду, как положено по ритуалу обладателю «Гертруды». С музыкой и орденами на бархатной подушечке. Вынос тела желающие смогут наблюдать в новом фильме Сергея Соловьева «Дом под звездным небом».

Академика Башкирцева, лауреата всех премий, крупного ученого из тех, кого ласкают власти, но человека скорей «нашего», чем «ихнего», играет не кто-нибудь, а Михаил Ульянов. Его актерская легенда «типичного представителя» и «сына века», его безупречный гражданский имидж понадобились режиссеру для роскошной постмодернистской фрески на тему крушения русско-советского Дома. Будь в этой роли другой актер, фильм прозвучал бы как очередной соловьевский розыгрыш в жанре изысканного гиньоля, на этот раз «из жизни демонов», они же сотрудники госбезопасности. Но Ульянов есть Ульянов. Он сам себе жанр. Зная это, режиссер подмонтировал в картину короткий документальный ролик, репрезентирующий актера как общественного деятеля и народного депутата. Без ущерба для стилистики фильма эта врезка втягивает в него привычный социальный контекст. Контекст подан не без иронии, но резонирует он так, что эпизод похорон Героя обретает знаково-метафорический смысл — прочитывается как Конец Мифологии, над созданием которой изрядно потрудился родной кинематограф.

Мифология советского человека как сак-

ральной личности с пламенным мотором вместо сердца (так пелось в популярной песне) сегодня выродилась в уничтожающе краткое: «совок». Концептуалисты и некрореалисты забили, кажется, последний гвоздь в гроб некогда могучего и несокрушимого мифа. Но память детства неотменима: не могу забыть, каким заклятьем заклинали знаменитого героя некогда знаменитой «Повести о настоящем человеке». «Но ты же советский человек!» — внушал ему полковой комиссар, сосед по госпитальной койке, породистым баритоном Николая Охлопкова. Казалось, магия этого голоса помогла безногому летчику преодолеть страдание и немощь. Он вновь сел за штурвал самолета и был канонизирован как «настоящий человек». Настоящесть прочитывалась как синоним советскости. Тем самым остальное человечество автоматически понижало свой статус, шло как второй сорт. Наш советский снобизм крепчал. Мы гордились опытом «борьбы и побед».

Варлам Шаламов первый, кажется, выговорил: этот опыт — наш рок. Завоеванный «в бою и труде» («мы за ценой не постоим!»), он свинцовой тяжестью подломил очень хрупкое устройство, каким оказалась гуманистическая надстройка личности.

Опыт бездны и беспредела хорош лишь как универсальный инструмент расчеловечивания. Как безотказный способ опустить огромные контингенты людей за черту добра и зла.

Там, за этой чертой, сформировалось несчастное сознание, раздираемое комплексом иррациональной вины и страхом неминуемого наказания. Сознание палача и жертвы в одном лице — репрессивное сознание. Ему и обязана наша культура садомазохистским комплексом, воплощенном — с особой наглядностью — в концепции героя и героического. Христианская апологетика жертвенности, перекроенная на советский манер, с добавкой нечаевщины, дала в результате одну из коренных мифологем квазирелигии коммунизма: лишь мученическая смерть «во имя» считалась абсолютным доказательством преданности Идее и Вождю. Популярный тезис Основоположника «насилие — повивальная бабка истории» стал практикой миллионов, руководством на каждый день.

Что ж кинематограф? Как вся культура соцреализма, он видел свою историческую миссию в том, чтобы эстетически узаконить идею жертвенности, придать ей подобающее величие. И преуспел на этом пути.

Десакрализация восприятия, освобожденного гласностью и доступом к информации, открыла новое зрение. Бывшие вожди и впрямь оказались тонкошеими пигмеями. То, что было знаком величия личности, теперь выглядит как симптоматика коллективного безумия. Страшно наблюдать истерику Губанова, в одиночку валящего дерево обнаженным торсом («Коммунист»); страшно смотреть на параноика Корчагина, в тифозном бреду надрывающегося на строительстве узкоколейки (аловско-наумовская версия «Как закалялась сталь»), ужасен белоглазый фанатик Щорс в одноименном шедевре. По пафосу и по исполнению эти ленты ничуть не слабее одиозного «Триумфа воли» — все из разряда проклятых, но неотменимых шедевров.

Однако самое страшное, как водится,— по другую сторону экрана. В каждом из этих «дрожащих от социального напряжения» героев (формулировка А. Довженко) есть проекция меня самой в той жизни, когда сомнений не было: вот соль земли, вот герои, до которых надо дорасти. Чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы.

Установка на цель («наша цель — коммунизм») была — по сути — установкой на жертву. Мистерия жертвенной смерти — излюбленный сюжет советского кино. Реальность непрерывно поставляла материал — экрану оставалось всего лишь вдохновенно ее дублировать. Сгореть заживо в топке паровоза, закрыть амбразуру грудью, протаранить самолет противника, броситься под вражеский танк со связкой гранат — это ведь не выдумки мифотворцев, это ведь было.

Такое не объяснить атаками пропаганды, нацеленными на обработку общественного сознания в духе «беззаветной преданности». Инстинкт смерти, возбужденный кровью гражданской войны и последующим Большим террором, а потом и войной отечественной, завладел коллективным подсознанием. Культура лишь послушно откликалась на его заказ. Путем кропотливой селекции мастеров культуры власти добились редкой гармонии между художественным и массовым сознанием — они сливались.

Глядя сегодня такую, к примеру, ленту, как «Марите» (о Марии Мельникайте, героически погибшей от руки фашистов), где мера поэтической условности приближается к балетной пантомиме, а степень обобщения — к лубку или комиксу, легче всего обвинить тогдашний кинематограф в лживости. Документальные свидетельства о времени, о его психологии и подсознании,

уже в наши дни появившиеся, оберегают от поверхностных суждений. Другое дело, что картина эта, основанная на литовском материале, никакого отношения к литовским реалиям не имеет. Это проекция советской мифологии на чужую жизнь.

Насколько глубоко коренилась сама мифология в народных пластах? Один из самых выразительных и убедительных документов социальной психологии эпохи сталинщины — книга Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо». Автор скрупулезно реконструирует душевное состояние своих героинь в момент начала войны и далее — через всю войну. Воспоминания большинства нельзя интерпретировать иначе, как экстатический восторг на краю разверзшейся бездны. Прямо по Пушкину: «Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю...» Но это не все. Переживания сельских школьниц, которых не назовешь интеллектуалками, совпадают — один к одному — с состоянием интеллектуальной элиты, запечатленном в великом поэтическом документе времени — в стихах поэтов-ифлийцев. «Нам лечь, где лечь, и там не встать, где лечь. И, задохнувшись «Интернационалом», упасть лицом на высохшие травы, и уж не встать...»

Непреодолимое влечение к смерти как род вожделения,— такой была мистика эпохи и ее кровавая практика. Впрочем, Тонатос и Эрос на советской почве обручились еще в мирное время. «Как невесту, Родину мы любим...» — сладострастно пели задолго до войны, предвкушая упоение гибели «во имя».

В костре ложного романтизма, полыхающего десятилетиями, сгорели миллионы. В него бросались, как под танки на войне. Но вот он прогорел, и культура робко стала опробовать новые версии личности. Оттепель, было, вернула нас к традиции, к маленькому человеку, к мифологии повседневности. Но алгоритм Системы довольно скоро раскрутил процесс в нужном ей направлении. Наша тоталитарная модель может функционировать только на пределе безумия, в условиях всеобщего экстаза и запредельного напряга. Напряжение спадает — Система заваливается. Завинтили гайки покруче — глядишь, опять заработало. Пошли кампании «за искусство больших идей», за «героя-современника, достойного величия нашей эпохи». Теперь герои сгорали в тракторе, спасая хлеб для народа, погибали в тайге или при рытье очередного котлована на великой стройке коммунизма — погибали по-прежнему «во имя».

Но духовный импульс уже изменился. Крови и жертвы жаждала анемичная идеология. Под ее давлением экран устало тасовал типологию социальных героев, сложившуюся еще в тридцатые. Крапленая ханжеской риторикой партийных постановлений, замасленная колода «положительных героев» превратила советское кино в пантеон, а то и в реанимационную клинику — согласно застойной моде.

Борьба одряхлевшей мифологии, все еще нужной властям, с реальностью, где в оппозиции слагались и заявляли о себе иные мифы, рождались новые лидеры,— это отдельный сюжет. Жирную точку в конце поставил фильм «Остановился поезд» десять лет назад. Советский парафраз «Человека из мрамора», он показал детально, кто, как и с какой целью фабрикует Героев. Теперь «человека из мрамора» отменили официально. Стало быть, новых бюстов на родине трижды героев не ожидается.

Итак, свято место пусто. Живем в безгеройное время.

Впрочем, реальные черты чаемого героя забрезжили, когда ЦТ в преддверье выборов российского президента запустило в эфир серию интервью с ответом на вопрос: «Каким вы видите российского лидера?» Известный писатель ответил, что хотел бы видеть президента России «по крайней мере» не таким наглым и лживым политиком, как бывало. Развивая мысль, он сам себя поправил: мол, понятно, что в политике без вранья и наглости нельзя, это входит в профессию, и пускай себе помаленьку врут для пользы дела. Только чтобы порядочные были люди...

Так думает писатель-реалист. Во времена, когда Героя отменили, но разрешили вечные ценности и, стало быть, нравственные абсолюты.

А как думает народ? Народ смотрит «телик». Театр жизни все еще дает фору подмосткам. Обязанности Героя исполняют народные депутаты, поп-звезды и шоумены. Ну, а киномифы у нас сегодня исключительно голливудские.

...Пока не требует поэта к священной жертве стадион. Пока.

Тадеуш Конвицкий

Малый апокалипсис

Я вышел на улицу. Какая-то дама, сильно навеселе, толкала перед собой детскую коляску. Разнообразия ради она отпускала ручку экипажа, потом его догоняла, делая вид, будто хочет дать пинка по брезентовой коробке. Ее здорово сносило в сторону мостовой, заваленной разноцветными обрывками папиросной бумаги и оторвавшимися от транспарантов буквами.

И тогда я вдруг увидел, как над мостом Понятовского поднялись огромные клубы пыли, а центральный его пролет, будто массивный лифт, величественно опускается в воду, которая на какой-то миг закипела. И только потом услышал отзвук глухого оседания. Крохотные фигурки людей разбегались с остатков моста во все стороны.

— О, сволочь,— восхищенно заметила нетрезвая дама.— Ну и долбануло. Спи, маленький, спи.— Она покачала ребенка в коляске.— Первый раз такое вижу.

— Я тоже. Дома на моих глазах разваливались, а мосты никогда,— вежливо сказал я.— Наверное, демонстранты шли в ногу.

— Не беда, еще осталось несколько мостов. А что там у вас в этом жбанчике?

— Бензин.

— Жаль. У меня все пересохло. Газировщики не работают, газу не подвезли. Спи, маленький, спи, а то шлепка получишь.

И мягким зигзагом она двинулась курсом к Висле, посреди которой плыл лозунг, сложенный из венков и горящих свечей: «Мы построили социализм!» Но концовка лозунга была уже изуродована, ибо она попала в зону катастрофы моста. Последние две буквы, сильно покореженные, отнесло к противоположному берегу. Восклицательный знак тонул, захваченный водоворотом.

— А может, меня создали, словно облако космической пыли, ваши мечты, муки, печали, несчастья.

Я резко обернулся. Паренек из провинции стоял передо мною с кленовым листом в руке и робко улыбался.

— Что это? — спросил я.

— Ваша проза. Я знаю ее наизусть.

— А откуда ты такой взялся!

— Приехал из Старогарда.

— Ко мне приехал!

— Да, к вам. У меня только смелости не хватило прийти к вам домой. Угощайтесь.— Он протянул мне развязанный солдатский вещмешок, набитый райскими яблоками.— Из нашего сада.

Я вонзил зубы в сладкий, сочный плод, не известный, а вернее забытый в нашей стране.

— Наверное, стихи пишешь.

— Нет, прозу.

— Но я тебе уже не помогу. Все связи порваны.

— Мне не нужна помощь. Хотелось только познакомиться с вами. По вечерам мы вас читаем. Всей семьей. Папа рассказывал, что знал вас в детстве.

— А тебя как звать?

— Скурко. Тадик Скурко.

— Не помню. Возможно. И чего ты от меня хочешь?

— Ничего. Позвольте, я похожу вместе с вами.

— Скверный ты выбрал день.

— Я знаю. Вы разрешите. Вечером я уеду.

Я критически посмотрел на этого Тадика из Старогарда, и в моей истерзанной душе не затеплилось тщеславие, не пискнула гордыня, ибо был я старый воробей. Я хорошо знал этих способных, деликатных, порядочных юнцов, из которых быстро вырастали продажные, жестокие хамы.

— Я понесу вашу банку.

— Если хочешь, неси. Но ты, Тадик, сделал плохой выбор. Могу дать тебе адреса более серьезных художников, подле которых ты урвешь побольше.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 9.

— Вы разрешите. Умоляю вас. Для меня это очень важно.

И он отвернулся и смахнул украдкой слезу. Но я был неподкупен. Только еще больше насторожился. Хочет, пусть идет. Но меня ему не разжалобить. Сейчас уже никто не читает книг так, как их читали сто лет назад. На моих глазах с одинаковым интересом поглощали официальные брошюры и Пруста, американскую детективную писанину и Джойса. Проглатывали эту нашпигованную черными буковками колбасу и тотчас же ее извергали из себя. Никто не пускал себе пули в лоб из-за печального конца романа. О нем вообще уже не вспоминали на следующий день. А этот садит мне тут цитатами, которые могут быть моими, но могут принадлежать и любому другому щелкоперу.

Звякнуло стекло открываемого окна.

— Постойте! Постойте! — кричал кто-то мне.

Я повернулся и увидел Галину, навалившуюся на обветшалый подоконник.

— Подождите! Я сейчас спущусь!

Может, они передумали, пришло мне в голову. И тут же мне стало жаль. Жаль этого растворителя, жаль своих нервов и жаль случая. Я уже немного привык. Да и пора самая подходящая. Грядут они — зимние, страшные, черные и короткие дни вперемешку с еще более черными, долгими ночами. А мой абонемент на жизнь давно уже просрочен. Я живу сверх нормы. Всех раздражаю, Господа Бога тоже.

— Дайте банку,— тихо проговорил Тадик.

— На, но смотри, не разлей,— неуверенно сказал я.

Вернем ее в магазин. Может, возвратят деньги. Еще секунду назад это была страшная, смертоносная жидкость. Теперь в моих глазах она — что перебродивший лимонад.

Галина выбежала из дому, натягивая на себя зеленый свитер, еще помнящий великую войну. За ней увязалась какая-то собачонка, бежала, словно хотела ухватить ее за икры, и визгливо тявкала.

— Хуберту плохо стало,— проговорила она, тяжело дыша.

— Где?

— В кинотеатре «Волга».

— У него утром уже был приступ.

— Он при смерти. Звонили. Надо успеть туда.

И она припустила бегом к отлогому берегу Вислы. Снова показалось солнце, словно после раздумий опять решила вернуться весна. В городе постанывали оркестры, гремело, порождая странное эхо, басовитое бормотанье громкоговорителей, напоминая громоподобный глас Божий в день Страшного суда. Собачонка уже не отставала от нас. Она сразу же избрала себе в товарищи Тадика.

Мое завещание. Моя последняя воля. Щекотливое дело этот документ, ибо нет наследства, нет наследия. Ничего не заработал и ничего не достиг. Даже этот мемориальный хлам у меня не задерживался. Никаких любопытных писем от выдающихся людей. Никаких сувениров, привезенных из поездок, никаких следов литературного существования. Единственный материальный достаток, если его можно так назвать, мой труп, я охотно отписываю прозекторской Медицинской академии для тренировки молодых хирургов.

Но ведь стыдно уходить, не оставляя ничего. Что-то нужно завещать живым, дабы хоть какая-то польза была от моей жизни, от моего краткого пребывания на земле, где я отнимал место у других, где вырывал изо рта у ближних вкусные куски, где порой портил кровь современникам.

Я мысленно роюсь в нескольких ящиках, хранящих мои духовные и материальные богатства. Парадругая давних фотографий, кучка устаревших документов, шариковые авторучки с засохшей пастой, сломанная перьевая ручка, которая некогда приносила счастье, а потом приносить перестала. Запонки, полученные в подарок на какие-то именины, маленькие лампочки неведомо для чего, чья-то дипломная работа обо мне, когда на недолгое время я был в моде, какое-то не резорванное по рассеянности письмо с комплиментами некоей дефективной особы, лежалая пилюля от повышенной кислотности, табачные крошки, следы, оставленные непогашенной сигаретой.

Но я, однако, нахожу кое-что, что с некоторой робостью я мог принести в дар потомкам. Это два старых, многократно переписывавшихся рецепта, две розовые бумажные ленточки с немодными, допотопными штампами. Выписал их мне во времена оно, не помню уж и когда, знакомый врач, который давно уехал из страны, пропал без вести, испарился из нашей жизни. Два этих рецепта связаны с пустяшным, постыдным недугом. И потому я говорю о них не без смущения. Но я-то ведь знаю, что этот паскудный, неаппетитный, недостойный изъян доставляет больше всего хлопот. А деликатные люди не решаются обращаться за советом и годами страдают от столь неприятного увечья. И вот, не способный на большее, я хочу — по примеру моих учителей — быть полезным в малом.

Приступая к делу, я завещаю своим несчастным потомкам, страдающим от перхоти, испытанное средство, которое избавит их от комплексов, хотя бы на ненадолго сделает счастливыми.

Вот рецепт мази:

Ac. Salicyl. — 2,0
Siq. carb. deterg.
Sulfuri ppt. a. a. — 4,0
Ol. Ricini — 6,0
Allops suille ad. — 40,0

А вот рецепт микстуры:

Ac. Salicylici — 2,0
Ac. biborici — 2,0
T-rae chinae — 5,0
Ol. Ricini — 1,5
Spir. vini 70° ad — 100,0

Сначала о мази. Ее нужно втирать в кожу головы довольно щедро и лучше всего на ночь. Дабы не испачкать подушку, советую завязать голову старым полотенцем или же надеть полиэтиленовую купальную шапочку, либо что-нибудь в этом роде. Мазь должна оставаться на голове всю ночь. Утром, принимая душ, прошу очень тщательно вымыть голову, лучше даже несколько раз. Берегите глаза. Следите, чтобы мазь в них не попала.

Подобная процедура, даже одноразовая, наверняка даст позитивный результат. Чтобы кожа на голове всегда была в должном состоянии, я рекомендую раз в неделю втирать в нее и микстуру. Если спустя какое-то время снова появятся признаки того же, следует повторить процедуру с мазью. А микстуру советую употреблять еженедельно, в промежутке между одним мытьем головы и другим.

Коснусь тактично и еще одного ужасного недомогания. Так вот, даже у самых возвышенных, прекрасных и наиболее одухотворенных лиц случаются так называемые запоры, когда кратковременные, а когда кошмарные, донимающие их месяцами. А такой настырный запор, стыдно сказать, способен испоганить самое возвышенное существование. Потому-то и в этом случае я спешу с тактичной помощью. Разумеется, совет мой пригодится не всем, но многим почтенным людям он может принести облегчение.

Я предлагаю всем тем, кто доверяет мне, утром, тотчас же по пробуждении, на голодный желудок, пропустить стаканчик холодной кипяченой воды. Очень способствуют также съеденные вечером, перед сном, сушеные сливы. В критические минуты, когда жизнь осточертеет по-настоящему, следует в теплой компании тяпнуть водяры, но, предупреждаю, никак не меньше двухсот, а лучше бы и триста граммов.

Если в отдельных случаях мои рецепты не дадут должного результата, а такое может случиться, я приношу свои глубокие извинения и в утешение дарю потерпевшим гарантирующий успех способ достижения выигрыша в карточной игре, называемой «очко». Научили меня этому в детстве, и потом я много раз блистал в кругу азартных игроков. Фокус этот показал мне перед смертью народный знахарь, таинственный бродяга или старый цыган. Во всяком случае фигура то была колдовская и как бы не от мира сего.

Сообщаю два способа, ибо в моих краях играли в «очко» в двух вариантах: колода до девяток включительно и колода полная. Так вот, братец, если ты сдаешь, а колода до девяток, то разложи ее на две кучки, в одной все фигуры, а в другой десятки и девятки. Затем небрежно-самоуверенно перетасуй обе эти кучки. Ясное дело, кто-нибудь из игроков заметит твою хитрость, обвинит тебя в том, что ты подобрал карты, а ты и предложи ему, пусть, мол, он сам перетасует. И он, мстительно улыбаясь, долго будет тасовать карты, может, даже и несколько минут, чтобы ликвидировать последствия твоих махинаций. Ты следи за этим вроде бы как с испугом, но не волнуйся. Чем дальше будет он тасовать, тем определеннее будет приближать собственное поражение. Ибо почти в каждой партии, по крайней мере в большинстве из них, если подсчитать, у твоего противника окажется так называемая «телега», то есть перебор.

Если колода полная, в одну кучку следует отложить фигуры с десятками и девятками, в другую все остальное, начиная с восьмерок. Тасование как и в первом случае.

Скажу откровенно, я не знаю, в чем тут секрет. И никогда не доискивался его. Я даже считаю, что лучше не поддаваться искушению дойти до сути. Главное, способ приносит успех.

Зато можно усомниться в том, хорошо ли в своей последней воле раскрывать секреты карточного шулерства. Но я смиренно думаю, что те, к кому всю жизнь карта идет, только посмеются над этим наивным чародейством. А неудачники попробуют воспользоваться моим способом раз, попробуют другой и, глядишь, как-нибудь обыграют карточных везунов, уравновесив на какое-то время чаши весов Немезиды.

У кинотеатра собралась солидная толпа и ждала неизвестно чего, так как сеанс уже начался. На противоположной стороне улицы в мясном салоне огромное окно заняла большая цифра 50, выложенная колбасами. Мясная промышленность праздновала пятидесятилетие ПНР. Но колбасы были бутафорией, из некоторых, видно, попорченных, даже сыпались опилки. У золотисто-хрустальных дверей дремала очередь пожилых женщин. Сегодня магазин закрыт по случаю праздника, у дверей стояла смена покупателей завтрашнего дня. Неподалеку от улицы Фоксал пошатывалась и кружила нетрезвая очередь ожидающих такси. Эта стоянка стала специализированной, она обслуживала только пьяных. Сюда подъезжали лишь таксисты, работающие в секторе алкоголиков.

И вот эти три маленькие толпы вяло бесились, погруженные в серость одежд и безнадежность безразличного всем праздника. Над самыми крышами домов летел самолет с туристами, который в торжественные дни кружил над городом. Но сегодня что-то там не заладилось, наверное, двигатель забарахлил, и серебряная, изъеденная ржавчиной машина пикировала по направлению к пляжу на другом берегу Вислы, явно намереваясь уткнуться носом в широкую полосу золотистого песка.

В кино мы вошли вместе с собакой, которая к нам прибилась, и с Тадиком, который нес мою канистру.

А тут в фойе дым коромыслом, открытие выставки картин бывшего министра культуры и члена Центрального Комитета. Всю свою трудовую жизнь он истратил на зажим художников и преследование убогого искусства, теперь же, уйдя на пенсию, его вдруг поразила зависть к собственным жертвам, и он сам взялся за живопись. Сеанс уже начался, но группки поклонников музы экс-министра еще толкутся подле балаганных картинок, а на каждом холсте голая барышня со скрупулезно прорисованными подробностями — ручки то заложены за голову, то вытянуты вверх, то поддерживают вылизанный бюстик. И названия, сконструированные бессонными министерскими ночами: «Греза», «Предчувствие», «Зов чувств».

Сам автор с рюмочкой в руке толкается среди своих гостей, плотоядно поглядывает на бесцветных барышень, которые не попали на сеанс. А гости — тоже бывшие сановники: генералы гэбешники, воеводские секретари, начальники цензуры, замминистры. Они уже тоже вошли в круг художественной элиты. Пишут воспоминания и детективы, составляют композиции из корней, сочиняют шлягеры, создают бюсты покойных коллег. А детей своих, которым не по вкусу была политическая карьера, они пристроили в художественные школы. Так что у режима есть уже собственное искусство. Он на самообеспечении. Сам творит действительность и сам отражает ее в искусстве.

— Простите,— я подхожу к автору картины,— здесь кому-то стало плохо?

Он сердечно берет меня под локоть.

— Ну что вы. Мы себя чувствуем превосходно. Прошу вас к столу. Рекомендую советское вино, с Кавказа. Мы ведь, кажется, знакомы, не правда ли?

— Старая история. Был некогда вашим клиентом.

— Я так и подумал. Множество людей подходит ко мне на улице. Помнят и хранят благодарность. Могло бы быть и хуже, а? Многих глупостей удалость счастливо избежать. Ибо я всегда, коллега, прежде всего был человеком.

— Я уже перестал быть художником.

— А я только начинаю,— смеется бывший министр.— Меня еще вспомнят. Вы не держите на меня зла?

— Упаси Боже.

— Так выпьем на «ты», меня зовут Лютек.

— Извините, но я тороплюсь. Моему коллеге стало плохо.

— Это не у нас. Может, в зале. Там все накалено. Ловчила этот Булат. Он умеет с ними.— И экс-министр направил палец вверх, где живет Бог и заседает Политбюро.

Я проскользнул между пальмами, которые поставили тут в свое время по случаю открытия ретроспективы советских фильмов и о которых потом позабыли. Собака послушно держалась у моей ноги.

— Послушайте,— обратился я к билетеру,— я ищу своего товарища, которому стало плохо.

— С такими штучками не ко мне. У нас уже все забито. Вали отсюда, а то милицию позову.

— Нам позвонили, клянусь. Мы родственники. Дорогá каждая минута.

Он заколебался, сверля нас подозрительным взглядом. Но собака, видно, произвела хорошее впечатление, так как он неторопливо раздвинул пунцовую портьеру и строго сказал:

— Там, налево. Спросите начальника. Только чтобы никто в зал не входил.

Из черной глубины зала доносился частый стрекот диалогов. На цыпочках мы двинулись по коридору налево. Какие-то двери были полуоткрыты, и яркое пятно света расположилось на полу.

— О, Господи,— прошептала Галина.

В служебном помещении, на сдвинутых стульях лежал Хуберт, голова его покоилась на его же черном портфеле, из которого в мир вышло столько благородных призывов. Рысь, бледный и торжественный, сидел на к рточках перед больным, словно ловя его тихие слова. А директор кинотеатра монотонно набирал и набирал три девятки, номер скорой помощи.

— Я знаю особый секретный номер начальника смены «скорой»,— шепотом проговорил я, выступив на середину этой чиновничьей камеры.

— Все мы знаем,— буркнул начальник.— Но этот прохиндей включил автомат: «Аппарат на ремонте. Звоните девять-девять-девять. Благодарим».

— Что, Рысь? — Я опустился на колени в ногах больного.

— Его убили,— торжественно ответил тот.

— Кто убил?

— Знаете, они там на экране такое говорят, что и мне, здоровому, плохо стало,— откликнулся директор, сноровисто накручивая диск.— Как они это только пропустили.

С противоположной стороны опустилась на колени Галина. За портьерой, на вернисаже, раздался взрыв смеха, и тут же все стихло.

— Убили его,— упрямо повторил Рысь.

Собака обнюхивала ноги Хуберта в старых, поношенных полуботинках.

— Я не позволю. Обращусь в Центральный Комитет,— гремел голос с невидимого экрана.

Я смотрел на темную, с проседью, голову Хуберта. Казалось, он дремлет. Под веками время от времени подрагивали глазные яблоки. Черная щетина успела пробиться сквозь кожу. Черной тенью она подчеркивала худобу его щек. Откуда в таком тщедушном теле всегда было столько энергии?

— Попались, сукины дети! — негромко выкрикнул директор.

Хуберт очень медленно раскрыл глаза и заметил меня.

— Который час? — еле слышно спросил он.

— Это неважно. Как ты себя чувствуешь? — ответил я.

— Тут,— он показал на грудь,— дыра, холодно.

Он медленно приходил в себя. Собака громко заскулила, ее никто не одернул. Подле головы больного по невидимой нитке спускался паук-крестовик.

— Может, хочешь сказать что-то важное? — заикнулся было Рысь.

Хуберт с болезненным напряжением смотрел на меня.

— Идешь туда?

— Да.

— Не сдрейфишь?

— У меня уже есть все, что нужно.— Я показал глазами на Тадика, который двумя руками держал голубую канистру. Паренек, словно догадываясь, о чем мы, забулькал емкостью. Хуберт прикрыл глаза.

— Видишь, я обгоню тебя,— шепнул он.

— Нет. Сейчас приедет реанимация. Ты еще напишешь плач по моей смерти.

Он попытался улыбнуться.

— А где Булат?

— Следит за демонстрацией фильма,— торопливо отозвался Рысь.— Хочешь, чтобы он пришел?

Хуберт утвердительно прикрыл веки. Рысь поднялся с колен.

— Все мы ответственны,— прорвался сквозь киноэффекты баритон актера.

— Ты его любишь? — тихо спросил я.

Он опять попытался улыбнуться. Галина носовым платком стерла крохотные капельки пота со лба больного.

— Ты уберег его от смерти. Вместо него посылаешь меня.

— Я счастлив, что был его современником,— прошептал он.

Меня снова охватила горечь. Мало того что я хуже, так еще и должен испариться. А я уже сгинул с глаз людей. Давно проиграл по очкам остатки своей судьбы. Однако же вспомнили. Обо мне всегда вспоминали в плохие времена.

— Скорая едет! — торжествующе закричал директор.— Я их напугал, сказал, что на премьере сидит советский атташе.

Галина где-то раздобыла стакан воды. Опять посыпал град, мелкий, словно соль. Мы невольно посмотрели на окна, по которым хлестал морозный ветер.

— Надо строить не только новые дома, но и новую мораль,— отозвался голос с невидимого экрана. Ему ответили шумные рукоплескания зрительного зала, залитого темнотой.

— Они приходят в кино, словно на исповедь. Чтобы очиститься от грехов, совершая обряд коллективного причастия, облаченного в форму намека. В безопасной тьме зала они подмигивают автору, и он им подмигивает. На батике, подсунутом им режиссером, они вышивают свое презрение насилию. Это одноразовый магнетический сеанс, который обрывается в тот миг, когда они выходят из кинотеатра, освобожденные от укоров совести, от моральной муки, от призрака ответственности. Они возвращаются, чтобы сызнова грешить своекорыстием, угодливостью, предательством.

Он смотрел на меня, но не слушал. То есть слушал, но не принимал к сведению.

— Террор крепчает, а затем дряхлеет,— еле слышно проговорил он.— Сколько мы уже пережили заморозков и оттепелей, бешенств режима и неожиданных его апатий. Самое важное, чтобы люди ждали.

— Кто ждет? Небольшой процент одержимых, неприспособленных и калек, склонных к извращениям. При любом строе они не знали бы, как им жить с собственным увечьем. Записывались бы в Армию спасения, вступали бы в экстремистские религиозные секты, присоединялись бы к анархистским группам. Молчаливое большинство спит летаргическим сном. Оно кое-как устроилось, отыскало теплые местечки, обросло коконом относительного благополучия. Эта великая эпидемия взяточничества спасла систему. Магарыч и чаевые гуманизировали античеловечный строй. От самого главного секретаря до ночного сторожа — все берут, и все крадут. Мы плывем по безбрежному океану санкционированного разбоя. Судно наше никогда не разобьется о прибрежные скалы, ибо мы уже никогда больше не увидим берега. Карьера этой системы берет начало в ленинском лозунге: «грабь награбленное».

— Слышишь, они опять аплодируют,— прошептал Хуберт.— Они еще видят и слышат. Ты воскресишь их своей смертью или дашь им искупление.

Билетер заглянул в комнату. Проверил, не обманули ли мы его. Собака легла у моих ног и принялась искать блох между задних лап. Галина склонила голову, погрузившись то ли в молитву, то ли в раскаяние за все наши грехи.

— Что, этот господин из оппозиции? — спросил директор, конфиденциально коснувшись губами моего уха.

— Да, но об этом все знают. Вы не тревожьтесь.

— Нехорошо, елки зеленые. У них на меня уже несколько крючков. Раз уж такой слабенький, чего же в кино ходить. Сидел бы у телевизора, черт его побери.— И он со злостью включил телевизор.

Что-то захрипело, пошли белые и черные полосы, появилась картинка съезда. Оба секретаря — наш и советский — вручали друг другу какие-то медали, а потом расцеловались в губы.

— Настанет время, и мы спросим каждого, кем ты был и какому служил богу,— отозвался голос с киноэкрана. Опять раздались аплодисменты. Кто-то совсем рядом, скрытый пунцовой портьерой, хлопал громче всех. Может, билетер, а может, художник — бывший министр.

В комнату на цыпочках вошел Рысь, ведя за собой Булата. Я давно его не видел. Постарел, но и облагородился. Вскинутая голова с гривой длинных, седых волос. Горькие морщины с обеих сторон плотно стиснутых губ. Он подошел к катафалку из стульев, взял вялую руку Хуберта.

— Я здесь, дорогой, здесь. «Скорая» уже едет. Прости, что мне пришлось выйти.

— Да, да, я понимаю. Чудесно принимают, правда?

— Да, принимают неплохо. Я рад, что попал в точку.

— Нет, не говори так. Это самый главный фильм последних лет, а может, и всей нашей жизни. Впервые на моем веку произведение искусства умнее меня, нас всех.

Лучше бы мне было забиться в какую-нибудь нору и переждать до вечера. Они меня разоружают, отбирают у меня веру в смысл моего вечернего поступка. Что может значить мое покушение в сравнении с бессмертным величием художественного произведения, которое в течение веков будет воодушевлять людей. Мне сразу же обрыдли геройство и подлость, преданность и трусость. Обрыдло мне просто-напросто все. Я с отвращением смотрел на этот сосуд из голубого пластика, какой держал этот придурок из провинции.

— Отвали,— прошипел Рысь.— Не видишь, что ли, они хотят поговорить с глазу на глаз.

Я отступил на шаг, придавив ногой собаке хвост. Она, зарычав, вскочила и показала мне свои солидные клыкастые зубы. Да, точит меня гордыня, разоружает и донимает, словно болезнь. Все почему-то довольны теми местами, которые предназначили им судьба и цепочка их генов. Скромно исполняют то, что им велит Великая Энтропия. А я обижаюсь на судьбу, на свою ограниченность, на Господа Бога. Стремлюсь к тому, чего не могу. Грежу о том, чего не будет. Тону в шестидесяти литрах собственной отравленной воды, я, дефективное двуногое млекопитающее.

А разве не благоприятный сейчас момент, дабы ударить по смирению? Осыпать облысевший череп горсточкой пепла и взойти на костер?

Торопливо вошли два санитара с носилками, а также врач-молокосос. Этот доктор церемонно расстегивает рубашку Хуберта, слушает сердце, потом измеряет давление. Мы благоговейно наблюдаем. Дает знак санитарам, которые ловко укладывают Хуберта на носилки.

— В правительственную больницу или в обыкновенную? — спрашивает врач.

Мы беспомощно переглядываемся. Булат первым нарушает молчание.

— Лучше бы в правительственную. Я сейчас позвоню в Центральный Комитет.

— Ага,— заключает врач.— Значит, пока едем в «скорую». У пациента особых прав нет.

Булат все не отпускает руку Хуберта. Они смотрят друг другу в глаза.

— Спасибо, Владек, спасибо,— тихо говорит Хуберт.

— И тебе спасибо. Ты многое дал мне, Хуберт.

— Я счастлив, если это правда.

Начинают его выносить. Носилки не проходят в дверь. Надо их накренить. Я подбегаю помочь. И тут больной замечает меня.

— Скоро увидимся,— шепчет он.

— Если увидимся.

— А если не увидимся, то все равно, будто и увидимся.

Они уже преодолели дверь и входят во мрак коридора.

— Хуберт, я ничего не обещаю, сам еще не знаю! — кричу я вслед, в красноватую, киношную тьму.

— Тихо, не верещи. Кто-нибудь другой сделает,— доносится до меня презрительный шепот Хуберта.— Мы дали тебе шанс. Один из многих шансов на малое бессмертие.

Я побежал за ним.

— Хуберт, и это все, что ты можешь мне сказать?

— Послушай, всегда ты был истеричкой.

— Ибо истерика — мое горючее, это мой топливный бассейн.

— Плохо мне. До свидания. Выдержи. Должен же быть какой-нибудь смысл. Я не оставлю тебя. О Боже, я уже тону.

Его понесли через фойе, где голые барышни на картинах бывшего министра. Пока портьера снова не закрылась, я успел еще увидеть толпящихся гостей с рюмками советского вина в руках. Они без особого любопытства поглядывали на грязные носилки и на неподвижное, парализованное бессилием тело борца, который годы и годы донимал их совесть, вгонял в бессонницу, лишал аппетита. А может, и вообще не донимал, не вгонял, не лишал. Был всего лишь пунктом, позицией в периодических полицейских донесениях, вроде пьяного притона, вроде автомобильной катастрофы, вроде украденной бочки селедки, вроде повседневности бесконечно умирающей, маленькой, несчастной страны.

Кто-то стоял подле портьеры, заслонявшей вход в зрительный зал. Держал в руке оттянутый край плюша. В широкую щель виден был экран, а на нем гигантская спина мужчины, смотрящего в окно.

— Это ты? — шепнул кто-то, и я узнал голос Булата.

— Я.

— Давно я тебя не видел. Думал, ты уехал, кто-то в свое время за водкой клялся, что ты умер за границей.

— Живу еще. Это уже конец картины?

— Последняя сцена. Я ее не люблю, но такой она должна быть.

На экране открывается окно, мы видим его снаружи. На подоконник взбирается мужчина неопределенных лет, обросший, обливающийся смертельным потом. За его спиной тикают часы, а может, это вода ка-

пает из крана. Где-то под ним, в бездне двора, кричат играющие дети. Мужчина встает на подоконник, держась за оконную раму. Смотрит в небо, и мы видим облака, неторопливо плывущие над городом; смотрит вниз, и мы видим каменистую лощину и ребенка, катящего на велосипеде. Потом этот человек силится проглотить слюну, давится ею, вглядывается в глубь комнаты, наконец шепчет:

— Ложь убила меня.

Как-то сонно начинает валиться на камеру, словно он вырывается из чьих-то рук и летит на нас. И мы видим сверху, как он, крутясь, падает, мотаемый ветром, как он страшно медленно падает, будто во сне, как приближается к каменистой земле и как застывает над самой твердью, навеки замерший в стоп-кадре.

Какое-то время стоит волнующая тишина, ибо и экран погас. Медленно загораются люстры и бра. Зал восторженно взрывается, зрители вскакивают с мест, кто-то бежит вдоль еще не занавешенного экрана.

— Вызывают тебя, Владек.— Я подталкиваю его через портьеру.— Покажись, они хотят поблагодарить тебя.

— Не надо. Так будет лучше.

Он отступает в темный коридор, утаскивая и меня за собой. Мы встаем за стендом с кадрами из советского фильма «Светлое будущее».

Толпа вываливается из дверей, толчется, наваливается на прозрачный стенд, но нас не видит. Затаив дыхание, ловим обрывки разговоров, чьи-то вздохи, всхлипывания.

— Это твой триумф,— говорю я тихо.

Он машинально проводит рукой по своим белым волосам молодого старца.

— Я один знаю правду. Но не понимаю, хорошая это правда или плохая.

Когда-то мы были приятелями. Я написал для него несколько сценариев, ухаживал за одной из его жен. Кто знает, может, и моя доля была в его триумфе.

— Помнишь свою первую премьеру?

— Ох, и не напоминай. Когда я мысленно просматриваю собственные фильмы, меня вдруг охватывает какая-то сжимающая горло паника. Ведь эта толпа должна была бы свалить стенд и линчевать меня тут, на вернисаже нашего бывшего министра. Посмотри-ка, я начал фильмом, обливавшим грязью АК или ту самую среду, из которой я сам вышел, затем снял картину, прославлявшую эту несчастную АК. Когда страна окаменела в маразме, задавленная безнадежной полуоккупацией, полусвободой, я делал психологическое кино, хватался за то и за это, старался держаться подле известных мировых течений. А потом снял фильм-памфлет об интеллектуальной элите, позже выпустил нечто, от чего несло антисемитизмом, хотя, по правде говоря, его-то там и не было. Ты не видишь в этом моем пути железной логики?

— Ты делал то, что делали и другие.

— Ах, нет, ошибаешься. Моя художественная биография напоминает жизненный путь попутчика. Мне всегда казалось, что я делаю то, что в данный момент можно. Но присмотрись повнимательнее к последовательной цепи моих тезисов и утверждений. Я в цвете реализовывал линию партии, ковылял вместе с нею от ошибки к ошибке.

— Нет, Владек, у тебя сегодня плохой день, хотя должен был бы быть хороший. Это неправда. Публика всегда тебя любила, а зрительный зал не ошибается.

Коридор постепенно пустел. Где-то опять отозвались оркестры, пробиваясь сквозь монотонность уличных громкоговорителей. Я услышал и лай приблудшей собаки. Галина и Тадик из провинции искали меня по всем закуткам кинотеатра.

— Зрители любят меня, потому что я сам один из них. Знаешь что, знаешь, я скажу тебе кощунственную вещь: Польшу изнасиловали. Она долго отбивалась, кусалась, царапалась, но в конце концов поддалась. И нашла наслаждение в этой пассивной, против воли уступчивости. И испытала двусмысленное, странное, чуточку пошлое удовольствие от изнасилования. Она раскинулась на распутьях Европы и ее наяривают хамы. И меня изнасиловали. Жарят меня скоты, а я и поддаюсь, и не поддаюсь одновременно, тихонько постанываю и кусаюсь, как только могу. Меня насилуют, и я не скрываю, что меня насилуют. Может, потому мне и простили мои фильмы, может, потому их и любят. Я открыл новое извращение — по принуждению, новое отклонение от нормы — по божеской воле. А ты, почему я о тебе ничего не слышу? А ты, что ты делаешь?

За большими грязными окнами блеснуло солнце, словно фотовспышка.

— Я пишу. Собственно, только начал писать опять. Сегодня утром.

Булата била дрожь, он заметил, что у него трясутся руки, и засунул их в карманы старого смокинга, который я помнил по первым премьерам и успехам, робким, половинчатым, не предвещавшим большой карьеры.

— Только Хуберт,— проговорил Булат, глядя в окно.— Только Хуберт совратил меня на новый, скользкий, опасный путь.

— Ты имеешь в виду «Переливание крови».

— Я имею в виду «Переливание крови», фильм, которым я целиком обязан ему, хотя он не написал для меня ни одного слова, не подбросил ни одного самого пустякового трюка. Теперь я буду бить и кусаться, насколько хватит сил. То есть насколько мне позволит делать это цензура. А позволит она мне больше, чем другим, ибо я сделал себе имя, ибо страна ждет моих фильмов. Видишь, какая тут возникла обратная связь. Я могу бить по зубам партию, поскольку имею на это право, а право я имею, поскольку я партии служил. Что ты скрываешь от меня?

— Ничего я не скрываю, Владек. О чем ты?

— Хуберт умолял меня прийти вместе с актерами к Залу конгрессов. Он никогда не просил меня чего-нибудь подписывать, никогда не понуждал к рискованным жестам. А сегодня потребовал моего присутствия у Дворца культуры.

— Может, ждет, что жизнь подтвердит твой фильм?

— Говори яснее. Я сегодня расстроен, забыл лекарство дома. Да еще этот приступ Хуберта. Он ведь выкарабкается, правда?

— Может, и выкарабкается.

Сегодня я впервые подумал, стоя, вцепившись в портьеру, что я, однако же, нужен этим людям. Обязан браться за работу. Работа меня воодушевляет, а когда я воодушевлен, я и работаю лучше. Опять, выходит, все связано одно с другим. Вцепилось это в меня и не отпускает. Я нервничаю, начинаю понимать больше, Бог все это рассудит. Ибо Бог, пожалуй, есть. Я всегда так украдкой думал и в скверные, и в хорошие минуты.

— А я, Владек, обиделся.

— На кого обиделся?

— На все. Уже много лет не пишу. Потерял веру. Это не для меня. Слишком много этажей.

— Каких этажей?

— Ну, этих, разных этажей существования. У нас внизу и там, высоко, под потолком вселенной. Я избрал небытие.

— Ты не пишешь.

— Пишу. Пишу завещание. Да вот не знаю, допишу ли. Я выбрал иной путь. Может, и хуже твоего, а может, и лучше. Этого мы так никогда и не узнаем.

— У тебя есть ко мне претензии?

— Порой мне казалось, что есть. Порой, что нет.

— Я покажу тебе свою дорогу. Пойди по ней. Она очень проста. Достаточно смотреть людям в глаза и следить, одобряют ли они. Делай то, чего хотят люди.

— Слишком поздно. Я буду делать то, что захочу сам.

— Ты делаешь, думая, что им так хочется, а им не хочется. Послушай меня и перестань дуться. Приходи ко мне, я охотно тебе помогу. Если, конечно, ты меня одобряешь.

— Я как раз и не знаю, одобряю ли я тебя.

Он вздрогнул, вытащил руки из карманов и лихорадочно потер их.

— Холодно. Боже, как холодно.

Залаяла собака. То была наша многопородная дворняжка на коротеньких, напоминающих бахрому ногах. Все цвета собачьей гармонии украшали ее шерсть. И я не сомневался, что буду звать ее Пикусем в память о собачке, которую когда-то знал и которая куда-то так и пропала безымянной, настоящая неизвестная собака.

— Куда вы запропастились? — сердито сказала Галина.— Мы вас уже по подвалам искали.

— Простите, это моя вина,— поклонился Булат, а она сразу же помягчала. Привлекательная красота мужчин укрощает женщин. И наоборот.— Мы давно не виделись. Оба отправляемся в дальнюю дорогу. Это мой друг. Друг моей молодости.

Он опять обнял меня рукой. В зрительном зале яростно топали, свет на мгновенье зажегся и тут же погас.

— Можно попросить у вас автограф? — Тадик подсунул Булату измятый блокнотик. Тот горестно вздохнул, а потом что-то долго писал.

— Ну, привет,— сказал я.

— Привет.

Но я все никак не мог отойти. Пикусь усердно лизал мои пальцы, подпрыгивая на своих коротеньких ногах.

— Ну, значит, до свидания,— повторил я.

— Бывай, дорогой.

— Всего.

— И тебе всего.

Оба мы подняли руки, так приветствуют друг друга капитаны тонущих кораблей. Правда, это мой тонул, а его направлялся в открытый океан. Мы настороженно разошлись в разные стороны, словно вооруженные ковбои в старых вестернах.

И я опять оказался в фойе, где была выставка. Последние гости, уже в плащах, изгилялись у выхода. Меня заметил автор, министр на пенсии. Бодро подбежал ко мне. В голове у него уже шумело, вернее в золотисто-красной лысине. Дружески ласковым жестом взял меня под локоть.

— Что, дорогой коллега, рванем с товарищами к девочкам?

— К каким девочкам?

— За город. Знаете, господин коллега, в провинции еще можно встретить девушек, которые дают за наши родные польские злотые.

— Много берут?

— Терпимо. До ста тысяч, но можно найти и за пятьдесят.

— Дорого, господин министр.

— Я сегодня угощаю. Пошли к машинам. А выставка, какое впечатление?

— Позитивное.

— Я тоже так думаю. Людям сегодня нравятся такие вещи. Чуточку эстетики, чуточку перчика и главное, что без политики. Мы, кажется, уже на «ты».

— Разумеется, господин министр.

— Ну, давай, браток, поедешь с товарищем Маколонгвой. Если тебе нужен паспорт, так он тебе его с ходу устроит.

— Нет, спасибо, может, как-нибудь в другой раз.

— В другой раз девушки будут уже за валюту. Но как хочешь. У тебя есть мой телефон?

— Лютек, Лютек! Мы тут в дверях замерзнем. Пошли, не отвертишься! — кричали товарищи от дверей.

— Пожалеешь. Ну, что делать. Привет, будь! — И побежал этой своей секспоходочкой к группе товарищей, решивших предпринять экскурсию в подваршавский народ.

Я смотрел на него беззлобно. Эмоции давно уже остыли, словно жар, бывший в детстве. Он не помнил того времени, и мы не помнили его. В новом контексте это был забавный пожилой господин с милыми эротическими склонностями.

— Вы все как-то выкручиваетесь,— неприязненно сказала Галина.

— Я выкручиваюсь? А ты что, сестра, приставлена за мною следить?

— Да мы идем, идем и все никак не можем дойти.

— А куда, если позволите узнать?

— В валютный магазин. Спички надо купить.

— Извините, я забыл.

Мы вышли на разбитые ступени лестницы перед кинотеатром. Товарищи, крутя ручки, заводили свои автомобили с двухтактными двигателями. Двухтактные опять входили у нас в моду, ибо были дешевле и проще в эксплуатации. Были также надежды, что удастся приспособить молочную сыворотку в качестве топлива.

По улице Коперника, зачем-то разрытой, шла ватага подростков, изображавших демонстрацию. Несли старый транспарант, а может, новый, сегодня все они были ободраны ветром, так вот, они несли транспарант с надписью — «Да здравствует тридцатипятилетие ПНР» и орали высокими, охрипшими голосами:

— Польска! Польша! Чемодан! Польска! Польша! Барабан!

Мы двинулись за этой минидемонстрацией в сторону Ордынацкой. У стен домов лежали быстро таявшие отвалы не то свежего снега, не то града. Тадик беззаботно размахивал моей канистрой.

— А Надя,— спросил я,— а Надя как тут оказалась?

Галина окинула меня долгим взглядом.

— Что значит как? Как и все. Вышла замуж за нашего дипломата и вместе с ним приехала в Польшу, когда окончился срок его службы. В Варшаве она развелась и вышла второй раз замуж за журналиста. А теперь она невеста инженера-лесничего, но я не знаю, получится ли из этого что-нибудь, поскольку в нее влюбился Рысь Шмидт.

— В это я не верю.

— Почему вы мне не верите?

— Потому что она никогда не была замужем. Может, ее привезла сюда та бабка, в которую был влюблен Ленин.

Галина, погрузившись в свои мысли, долго шла молча.

— Может, и привезла,— сказала она наконец.— Вас это интересует? Все больше русских в Польше.

— И все больше поляков в России.

Я подумал, что эта нескладная молодежь тоже занимается любовью в своем кругу, хотя это и кажется неправдоподобным. Я только сейчас обратил внимание на то, что Галина каким-то образом все время помнит о своих женских обязанностях. Глаза ее были слегка подкрашены, а на узких губах лежала тонким слоем бесцветная помада. Чем дольше я смотрел на нее, тем больше убеждался, что она, однако, может нравиться. В ней даже было чуточку чего-то непристойного, как в юной монашенке. Она тоже теперь посматривала на меня ласковее. Одним словом, нас с нею вроде как прошила невидимая нить двусмысленного взаимопонимания, из которого ничего не воспоследует, но которое помогает переносить присутствие друг друга.

— Вы немножечко шовинист.

— Немножечко. На старый манер. А вы нет?

— Мы уже нет. Мы даже чуточку стыдимся всех этих дремучих комплексов, обид, мечтаний.

— Вы универсальны, правда?

— А вы иронизируете, правда?

— Нет, я всего лишь дотошный. Мне хотелось бы правильно понять.

— Нас интересует человек. Где бы он ни был и в какое бы время он ни жил. Человек прежде всего. Сам по себе, беспомощный, одинокий.

— Это мой портрет. Сам по себе, беспомощный, одинокий.

— Вы порядочный прохвост. Я читала кое-что ваше.

— Меня считают умеренным моралистом.

— Ладно, ладно. Родители вырывали у меня из рук ваши романы и били по лапкам.

Где-то за углом гремели праздничные оркестры. А по небу плыли косяки разноцветных облаков.

— Может, зайдем на чашечку кофе, Галинка,— спросил я.— Чувствую себя неважно. Вчера со мной что-то стряслось, но я ничего не помню.

— Вы, верно, только что проснулись?
— Нет. Ты мне с самого начала понравилась. Когда мы поднимались от Вислы, я рассмотрел твои ноги.
— Знаете, я предпочла бы более официальный тон.
— У тебя, наверное, есть парень?
— У меня было много парней. Вас это не огорчает?
— Скорее, пожалуй, разочаровывает.

Позади в облаках тянулся длинный лозунг по-польски и по-русски, составленный из разноцветных шариков: «Мы построили социализм». Растревоженные птицы беспокойно кружили под этой яркой гирляндой.

— Галинка, вам меня не жаль?

Она прибавила шагу. Мы уже были недалеко от Нового Свята, где ради праздника установили балаганные павильоны, загримированные под народные трактиры, славянские капища и русские бани. Деревенские оркестры наяривали любимые частушки.

— Старый попрошайка,— буркнула Галина, беззлобно взглянув на меня.

Много лет я постился, а тут, едва высунул в мир хмельную свою голову, столько неожиданных соблазнов. Ладно, пусть покупает эти спички. Мы пустим их в ход, разжигая костер у Вислы.

Мы остановились перед валютным магазином, который открыли в помещении старой мясной лавки. Галина заглянула в сумочку.

— Вы опять платите за меня.
— Знаете, это уже пошло.

И она скрылась в магазине, а мы остались перед стеклянной, с трещиной поперек дверью. Пикусь уселся подле моей ноги, стал приглядываться ко мне, словно припоминая старые времена.

Праздничные толпы ползли в противоположные стороны. Но люди не шли торжественно, высоко подняв головы, приветливо озираясь по сторонам, как это бывало в годы моего детства. Эти толпы мчали, словно суетливые грибники. Они обнюхивали торговые точки, заглядывали за ларьки, образовывали ни с того ни с сего очереди и по непонятным причинам мгновенно подчистую их ликвидировали. Толпы эти искали поживы, случая купить что-нибудь крайне необходимое для жизни, счастливого стечения обстоятельств в простофильстве хитрого государства.

О Господи, куда же подевались несегодняшние физиономии моих соотечественников? Где это разнообразие лиц? Красивых и топорных, симпатичных и безобразных, милых и слегка кособоких. И эти топорные, безобразные и кривые тоже могли показаться любопытными и привлекательными. Где это разнообразие черт, типов, колорита. Где это очарование и обаяние прелестных жителей, выросших на берегах романтических рек в центре Европы.

И плывут навстречу друг другу какие-то отвратные морды. Дурные, неряшливые, отмеченные печатью наследственного и необратимого безобразия. Иногда попадется среди них продолговатый арбуз рыла государственного или партийного аппаратчика. Эти выделяются одутловатостью пьянчуг, омерзительными редкими волосиками, укладывающимися в мерзопакостные локоны на вспотевших черепах. Они отличаются маленькими, бегающими и подозрительными глазками, пухлыми, напоминающими губку щеками, отсутствием рта, который заменяет отверстие для произнесения докладов. Боже милостивый, когда же такое произошло, когда же злая волшебница в наказание превратила это общество в огромный табун пещерных людей.

Я помню это время, помню этот страшный период окукливания. Конец шестидесятых или начало семидесятых годов. Тогда вступали в жизнь поколения, рожденные секретарями, руководителями, милиционерами, цензорами, назначенными доцентами, начальниками тюрем и продажными художниками. На физиономии их потомков безжалостные гены перенесли паскудство профессий родителей, лишаи морального позора, карбункулы продажности. Роковая судьба отцов и матерей навсегда испоганила внешность детей. Никто уже не воспевает в песнях красоту полек, никто и нигде уже не восхищается благородным рыцарством поляков.

— И я понял, что нет уже земли моего детства. Что она живет только во мне и вместе со мной рассыплется в прах в какой-то надвигающийся из небытия час,— отозвался вдруг провинциальный Тадик.
— Это из меня? — спросил я.
— Да, из вас.
— Дома у вас, наверное, сейчас рубят капусту? Отец рассыпает яблоки на соломе в преддверии зимы.
— Еще рано. Ведь лето в самом разгаре.
— Какое лето, парень? Ты что, снегу в канавах не видишь?
— Климатическая аномалия. У нас говорят, ледник надвигается.
— Может, ледник все и уладит? Ледник справедлив, как ты думаешь?
— Вы больны. Может, лучше пойдем домой. Это недалеко.
— Надо перекусить. Чтобы были силы. Я приглашаю тебя, парень, пишущий стихи.

Из магазина вышла Галина с солидным пакетом спичек. Пикусь приветствовал ее, словно старую знакомую.

— Шведские. Самое лучшее, что было,— сказала она.
— Шведы уже тоже халтурят.
— Я задержалась, потому что у них сдачи не было. Дали в индонезийской валюте. Вы тогда сначала проверьте спички.
— Я на себе проверю, Галинка.

— А теперь я вас покину. Но вы будете под нашей опекой. До свидания.
— Так мы еще увидимся? — спросил я со странной надеждой.
Она впервые приветливо улыбнулась.
— Вы не бойтесь. Непременно увидимся.
— Галинка,— я придержал ее за руку.— Что-то я хотел сказать, но не знаю, что. Вам надо идти?
— Надо.
— А что с Хубертом?
— Я звонила из магазина. Он в реанимационном отделении. Состояние критическое.— И она резко отвернулась.
— Вы, вы,— я запнулся,— вы его любили?
— Вы задаете слишком много вопросов.
— Меня многое с ним связывает. Его со мной меньше. Я сегодня ужасно себя чувствую, а рука у меня должна быть, как у часовщика. Галинка, что все это значит?
— Лучше уж идите. Всем тяжело. Очень тяжело.
Она отвернулась и пошла прямо в гущу той толпы, которая ничего не знала о ней и никогда не узнает. Ее серая курточка быстро растворилась в вылинявшей толчее.

От аллей Ерусалимских бежало стадо немолодых уже типов, переодетых разносчиками газет. Это был какой-то актив, наверное, молодежный. Они разбрасывали экстренные выпуски «Трибуны люду», стыдливо выкрикивая:
— Польше присвоен почетный титул Первого Кандидата при вступлении в состав Союза Советских Социалистических Республик!
— Экстренный выпуск! Польша — кандидат в Советский Союз!
— Великое событие в нашей истории на пороге нового тысячелетия. Экстренный выпуск!
Никто не поднимал с земли этих газетенок, но никто и не топтал их во гневе. Дальнозоркие, выворачивая головы, пытались украдкой прочесть главное сообщение, напечатанное красными буквами. Новый Свят выглядел весело, весь он был облеплен полотнищами флагов. Ни отваливающейся штукатурки, ни исковерканных водосточных труб за ними видно не было. Только тот дом, подле которого росла знаменитая березка, помнящая годы немецкой оккупации, только тот дом, под натиском невинного деревца, погрузился в себя, как-то угас, но в этом черном проломе расположился киоск с народными поделками, и провинциальный гончар, обалделый старик, истово крутил босой ногой скользкое гончарное колесо.
Мы дошли до площади на пересечении Нового Свята и Аллей. Тут я увидел моих друзей Анджея М. и Юзефа Х., которые направлялись на традиционную прогулку в сторону Окульника. Юзеф Х. жестикулировал, напирал плечом на Анджея М., путался у него под ногами. Так он был поглощен своими будничными, скромными сенсациями. Анджей М., слегка сгорбленный, словно у него вырезали желудок, слушал рассуждения приятеля с болезненной гримасой, по-видимому занятый собственными мыслями. Они прошли мимо меня шагах в двадцати и не заметили нас, двигавшихся в противоположную сторону. Мы всегда ходили вместе на такие прогулки. Сегодня они пошли без меня. И ничего не случилось. Может, они даже чувствовали себя раскованнее.

Около состарившегося, облупившегося кое-где здания Дома партии было празднично и тихо. Гэбэшники, переодетые для маскировки в форму милиционеров из роты дорожного движения, вяло топтались по углам здания. На длинной стене колыхалась огромная надпись: «Мы построили социализм», которая, многократно повторяясь, судя по всему, призвана была развеивать сомнения членов партии.
— Дай канистру,— сказал я.
Тадик протянул мне сосуд, сосуд с чем? Я потряс емкостью. Бензин непристойно забулькал. Мы направились к выбитым сейчас стеклянным дверям заведения под названием «Парадиз».
Да, последние два моих приятеля прошли мимо, не поздоровавшись. А остальные в могиле. Потихоньку, незаметно я остался на земле один. Когда нагрянет хандра, мне некому позвонить. Я беру телефонную трубку, играю ее шнуром, набираю какие-то первые пришедшие на ум цифры и кладу белую эбонитовую кость на место. Но ведь в конце концов все или почти все остаются на свете одни. Выдерживают как-то. Да и пожаловаться некому. Те, кто мог бы понять, давно ушли, те, кто остался, еще не знают.

Гардеробщик кланяется вежливо, хотя мог бы и вообще не ответить на приветствие. Ибо у нас в стране гардеробщики — это миллионеры. Таинственные властелины наших ночных слабостей.
— Господин майор,— говорю я,— мне хотелось бы оставить у вас мой пузырек и собаку.
— Фляжечка,— смеется гардеробщик, засовывая канистру под буфет.
— Почти. А может, найдется у вас косточка для собачки? Иди, Пикусь, сюда. Господин майор любит животных.
— Вы прямо в точку. У меня дома такса. Коллега министр привез из служебной командировки. Я Пикуся не обижу.
Я рассматриваю себя в зеркале. У меня были порядочные родители, но несмотря на это физиономия не очень. Я приспособился к окружению. По крайней мере никто на меня не в претензии, что я слишком стар или слишком молод. Слишком красив или слишком уродлив. Просто в самый раз по нашим временам. О Господи, вечер близится. Во что я впутался. Голова тяжелая, мыслительный механизм разболтался. Ведь я же проснулся в определенном душевном настроении, может, и в мерзопакостном, но зато хорошо мне знакомом, выработанном рутинными методами и в конце концов

безопасном. А сейчас кошмарная времянка, хаос сомнений и безосновательных утешений. В сумме какое-то нелогичное целое, лишенное достоверности, несерьезное. Несерьезное? В кармане шведские спички, в гардеробе пять литров бензина. Тем хуже, что несерьезное.

Тадик возвращается из туалета, одергивая свою провинциальную курточку.

— Какой-то господин просит,— говорит он, робко улыбаясь.

— Кого просит? — спрашиваю.

— Вас. Там, в коридоре.

— Тогда подожди меня. И ты, Пикусь, который так счастливо отыскался, тоже подожди. И ты, Пикусь, который отыскался, дабы сопутствовать мне в последние мои часы. Я не слишком много говорю, господин майор?

— О, вы любите говорить,— смеется мордатый гардеробщик.— У нас всегда подвернется случай поболтать.

Странно он как-то это сказал. Пророческим тоном. А мне просто-напросто хочется заглушить словами этот колючий кусок, который разбухает во мне. Кусок, которого я не глотал.

— Я сейчас приду, ребята,— говорю я и ныряю в голубую, подвальную темноту коридорчика. Подле молодой игривой туалетной бабки стоит тип с одутловатым лицом, в стандартном костюмчике.

— Пожалуйста.— Он показывает мне на красную дверь, будто думает, что меня уже полностью ввели в курс дела.

Я толкаю неплотно прикрытую дверь, и мы входим в белый коридор, какие бывают в подвалах наиболее опрятных варшавских зданий. Он опережает меня, поворачивает железный вентиль на металлической двери. Свой или чужой. Охрана или агент, проверяющий документы у валютчиков. Он впихивает меня в просторную комнатенку, где несколько господ за большим столом рассматривают зал заседаний съезда, запечатленный на экране цветного заграничного телевизора.

— А, это вы? — удивляется некто высокий, симпатичный, но с плохими зубами. Он весь в твиде, который вновь вошел в моду. Похож на художника, впавшего в депрессию. Меланхолия и неопрятность на лице.

— Что хорошего? — добавляет он, не отводя глаз от телевизора.

— Все по-старому. Зашел пообедать.

— Пообедать зашел? — риторически и с враждебной элегантностью вопрошает скисший щеголь.

С минуту мы все смотрели на оратора, который трудолюбиво читает огромную стопку листков. Он плохо выговаривает слова, прибегает к странным народным оборотам, которых народ не употребляет. Но большой энтузиаст. Желание так и брызжет у него из глаз.

Щеголь переводит на меня свой ледяной взгляд. Смотрит долго, и трудно угадать его диагноз.

— Обыщи гостя, Зенек.

Тот, что привел меня, настоящий мастер. Не прошло и доли секунды, а я уже оказался у белой шершавой стены с руками, задранными вверх. Что-то промчалось по моей спине, проскользнуло под мышками, даже между ног.

— Денег навалом, ключи от квартиры, клочок газеты и импортные шведские спички,— отчеканил он, словно для протокола.

— А сигареты? — спросил щеголь.

— Нет.

— Так зачем спички?

— Кончились. Хотел купить в гардеробе,— равнодушным тоном ответил я, чтобы не раздувать дела.

— Покажи газету,— сказал щеголь и стал лениво рассматривать обрывок «Трибуны люду». Попытался сложить клочки, словно это было тайное послание.

— Ну, и что с тобой делать? — вздохнул он, не сладив с газетой.

Я настороженно молчал. В подвальном помещении не было окна, хотя комната и походила на временное жилье. В углу даже стояла кушетка, покрытая одеялом. Я догадался, что это явочная квартира.

— Как вы думаете, коллеги, не отпустить ли нам гражданина? — спросил он своих товарищей. Они бледно улыбались, видно, привыкли к методе своего шефа.

— Ну и раскудахтался этот хрен моржовый. Зенек, прикрути-ка звук.

Зенек с готовностью подошел к телевизору и сдвинул рычажок.

— Паразит, даже говорить не умеет правильно. Тебя это, наверное, коробит? — обратился он ко мне.

— Я не прислушивался.

— Ага. Пишешь что-нибудь интересное?

— Мысленно.

— Мысленно пишешь? — засмеялся щеголь.— А ты ловчила, а? О чем это будет?

— Как и всегда, о жизни.

— Ну, ну, у тебя был долгий перерыв. Мы знаем, несколько раз тебя навещали. Помнишь, как ходил в отделение, жаловался, что к тебе кто-то залезал? Однажды мы выпили твоего коньячку, в другой раз взяли порнографические изданьица. Ну?

— Что ну?

— Тебя не удивляли такие остроумные грабители?

— Меня уже ничего не удивляет. Даже то, что вы мне говорите «ты», хотя могли бы быть моим сыном. Он посмотрел на своих сотоварищей, те неуверенно улыбались.

— Я всем говорю «ты». По привычке.

— В свое время я дал бы в морду за такую привычку. А теперь мне все равно.

Зенек и свита за столом онемели от страха. Рядом в клозете громко полилась вода. Туалетная бабка возмущенно кричит кому-то:

— За двести злотых хочешь высраться, подлюга?

Щеголеватый шеф поднялся лениво, так, как они это любят, все они во всем мире, так вот, значит, поднялся он не спеша, соблюдая этот зловещий церемониал взбешенного полицая, подошел ко мне, с минуту сверлил меня взглядом.

— Зачем вы меня обольщаете? — сонно проговорил я.— Я имел удовольствие знаться с гестапо, с НКВД и с нашей старой славной милицией, которая ненавидела так называемых интеллектуалов. Вы мне надоели.

— Стало быть, вы сравниваете нас с гестапо?

— Вы сами это сказали.

Он неожиданно влепил мне пощечину, и я тут же почувствовал теплый, соленый вкус крови во рту. Раньше десны у меня были получше. Теперь они начинают кровоточить даже от прикосновения зубной щетки.

— Зенек, надень наручники задержанному. Он ведет себя по-хулигански.

Я только-то и добился, что он перестал мне «тыкать». Подчиненный с профессиональной сноровкой защелкнул наручники.

— Так на чем мы остановились? — проговорил хлыщ, возвращаясь к столу.

Он по-прежнему цедил слова, но я видел, что он чуточку сбился с ритма. Пожалуй, не знал, что я оставил в гардеробе свои оковы. Я испытывал какое-то коварное, мстительное удовольствие, глядя на этого бедолагу, который сам перед собой, перед своими коллегами и перед моими властелинами, толкнувшими меня на путь святости, разыгрывал какую-то старомодную роль.

Свита почтительно молчала. Но молчание это каким-то образом оборачивалось против него. «Баранина по-улански, без картошки, один раз!» — кричал кто-то за стеной. Шеф с показной задумчивостью перебирал чистые листы бумаги на столе.

А если бы он меня тут убил, со странной надеждой подумал я. Умело, без боли, в одну секунду. Для него это пустяк, а для меня огромное облегчение. Мои бы не так много потеряли. Во всяком случае, какую-нибудь пользу можно было выжать из смерти арестованного литератора. А мне, бедному, не протрезвевшему, не пришлось бы слоняться до вечера и тысячу раз переживать и переживать свою грядущую смерть.

— Что вы сегодня делали? Прошу рассказать обо всем по порядку,— сказал он, наконец, усаживаясь за стол.

— Проснулся в скверном настроении. Лежал в постели, размышлял о себе, о своих неудачах и о том, что вообще-то не стоит жить. Представил себе, как бы хорошо было, если бы случай или некий умелец, если бы что-то или кто-то лишил меня этой скучной, паскудной жизни.

— Ну, а потом.

— Потом я стал умываться, одеваться, продолжая пережевывать мрачные мысли.

— Кто-нибудь к вам приходил?

— Да, сначала начальник дома. Советовал набрать воды, а то собираются отключать.

— А потом?

— Потом слесарь, чтобы отключить газ.

— С чего это они на вас так насели?

Тут один из помощников заскрипел стулом и сказал:

— Во всем районе воду отключили. У меня тоже. Я умывался на службе. Нет на этих прохвостов кары Божьей.

— Вся улица Фоксал перекопана,— добавил другой.

— А весной разрыли Новый Свят,— встрял Зенек.— Заодно перерезали телефонный кабель. Уже который месяц приходится таскаться в телефонную будку. Думаете, эта будка все время исправна? Черта с два, через день мерзавцы с мясом вырывают трубку.

— У нас на Коле,— начал второй помощник,— в доме стена треснула. От крыши до подвала.

— Ладно, ладно,— неприязненно оборвал их шеф, ибо этот поток жалоб подмывал торжественность допроса.— К делу. Так, вас никто больше не навещал?

— Никто. Я потом сразу же вышел из дому.

— Зачем?

— Позавтракать. Я столуюсь в баре «Семейный», вы, может быть, знаете. Это рядом с валютной кондитерской, там раньше была фирма Бликли.

— А после завтрака?

— После завтрака я погулял и зашел на премьеру фильма «Переливание крови». Любопытная картина, много сильных реплик, даже странно, что выпустили. Я вам советую, господа, посмотреть. Стоит того.

В подвальных трубах прозвучало несколько тактов Прокофьева.

— Вы себя плохо чувствуете? — спросил вдруг шеф.

— Не очень. Меня мутит с похмелья неведомого происхождения.

— Зенек, сделай господину укол.

Меня мгновенно пригвоздили к стулу. Но на сей раз помогали оба ассистента шефа. Моментально закатали рукава куртки и рубашки. Кто-то перетянул мне шлангом руку, а Зенек уже с удовольствием ощупывал мою нежную вену.

Я протестую! — хотелось мне закричать пронзительным тенором, но я, как на зло, только поперхнулся. Знал, что сильный, зычный крик может стать эффективным средством борьбы против бесправия. Но в этой забегаловке все беспрерывно орали, и на улице демонстранты орали, и делегаты в телевизоре выкрикивали фамилии обоих секретарей, нашего и советского. На крик, собственно, рассчитывать не приходилось.

Зенек энергично вонзил иглу в вену. Краешком глаза я заметил, что шприц был одноразовый. Среди полного отсутствия гуманизма хоть это было гуманным. А я ведь знал, что даже в хороших больницах пользовались уже бывшими в употреблении, едва прополосканными в теплой воде бинтами.

Они всадили мне хорошую дозу, а я ничего не почувствовал. У меня возникло предположение, что ампула была с брачком. Случалось, кололи только физиологическим раствором, без лекарства. Фармацевтическая промышленность тоже уже в течение многих лет разваливалась.

Зенек, видно, прочитал на моем лице недоумение. Прижал вену грязным комком ваты и ласково сказал:

— Хороший укол. Настоящий. Американский.

— Ты хотел сказать: советский,— поправил его шеф.

— Да, советский.

Они отошли от меня. Я натянул рукав на ныъшую от боли руку.

— Ну, начнем сначала,— сказал шеф.— Кто к вам приходил?

— Начальник дома, а потом слесарь.

Щеголь встал, обычным, нормальным шагом подошел и кончиками двух пальцев щелкнул меня по щеке, словно хотел смахнуть паучка, а я взвыл, вскочив на ноги. Мне показалось, какие-то невидимые клещи попытались вырвать мою голову из позвоночника.

— Вот видите, укол подействовал,— доверительным тоном сообщил Зенек.— Лучше говорить правду.

— Вы теперь, словно одно огромное яйцо, даже от сквозняка вам будет больно.— Шеф снова сел за стол.— Так кто вам нанес визит утром?

— Хуберт и Рышард Шмидт.

— Очень хорошо,— похвалил шеф.— И кто еще?

— Только они.

Шеф встал из-за стола и направился ко мне.

— Хуберт и Рышард,— заорал я.— Только они.

— Он правду говорит? — спросил щеголь своих сотоварищей. Те неопределенно пожали плечами, но он вернулся на свое место.

— Пусть так. А кого вы встретили, когда гуляли?

Он мял в руках бумажку, поглядывая на меня деловым, бесстрастным взглядом.

— Я встретил собаку. Пикуся. Он потерялся много лет назад, жил у чужих людей, наверное, страдал и тосковал без нас, а теперь вот нашелся на Повисле.

Он стрельнул в меня бумажным шариком, который угодил мне в лоб. Я завыл и свалился со стула. А это было еще хуже. Я долго поднимался с бетонного пола.

— Гуляя, я встретил знакомую девушку.

— Как ее зовут?

— Я не так сказал. Я имел в виду, что познакомился с ней на улице. Не знаю ее фамилии.

— А имя?

— Галина.

— Галина,— повторил шеф и посмотрел на своих сообщников.

Где-то, за одной из стен, слышались мощные удары, будто кто-то пробивался к нам по канализационным трубам. «Спасите, отравили! Боже, где тут уборная!» Дело для наших ресторанов обычное.

— Плохо у вас получается,— констатировал щеголь. Он мог бы показаться даже симпатичным, если бы не эти зубы. Наверное, боялся стоматологов или времени у него не было.

— Плохо,— признался я.— Скверно чувствую себя сегодня.

— Как вы думаете, зачем мы вас пригласили на беседу?

— Не знаю,— вяло ответил я.— Всех приглашают на беседы.

— Вам у нас не нравится, правда?

— Поганое заведение, это верно.

— Нет. Я вообще спрашиваю.

— Вообще мне тоже не нравится.

— Вот именно. Мне тоже многое не нравится. И вам тоже, ребята, так ведь? — Они неохотно подтвердили.— Не нравится мне, к примеру, моя работа. Все это выдумки разных писак, что человеку доставляет удовольствие мучить другого человека. Меня от этой работы уже тошнит. Вы мне не верите?

— Я что-то сомневаюсь. Наверное, чересчур начитался я этих писак.

Он опять встал, демонстративно зажег сигарету моей шведской спичкой. Посмотрел на ее ясное импортное пламя, а потом задул его. Подошел ко мне, словно заботливый врач, и ткнул меня в грудь указательным пальцем. Я взвизгнул и вскочил на ноги.

— Не знаю я ее фамилии, но знаю, где она живет.

Он засмеялся обычным смехом, в котором и следа не осталось от демонизма, и хотел потрепать меня по плечу, но опомнился.

— А вы думаете, мы не знаем? Я ткнул вас пальцем, так как хотел проверить, действует ли укол. Так вот, работа моя омерзительна и достойна осуждения. Но ее можно делать и так и эдак. Я-то ее делаю как раз эдак, правда, ребята? — И он задержал на них взгляд. Они с готовностью поддакнули.— Суть в том, чтобы на каждом уровне были наши люди, то есть такие, как вы и я. Ибо мы оппозиционеры, хотя вы оппозиционер негативный, а я позитивный. Ваше дело — церемониал, надстройка, эстетическая форма, мое прагматизм, повседневность, функционирование инфраструктуры. Вы представляете благородную пассивность, я — тривиальное действие.

Он погладил меня по волосам, а я застонал.

— Да вы не стесняйтесь. Ваши крики, стоны, рыдания доказывают, что действуем мы эффективно. Мы тоже под контролем и должны следить за тем, чтобы в наши ряды не затесался какой-нибудь конъюнктурщик, кто-нибудь не из круга идейных оппозиционеров.

— А советские советники? — спросил я и тут же потерял сознание.

Очнулся я на шершавом полу. Зенек лил на меня воду из ведра. В левом ухе грохотали какие-то альпийские водопады, какие-то торнадо из Индийского океана. Ушная раковина набухала, раздирая кожу головы. Зенек, кряхтя, поднял меня с полу и усадил на стул.

— На эти темы мы разговаривать не будем,— строго заметил шеф.— Надеюсь, вы это запомните.

— Да, я постараюсь.— Уголком рта я дохнул в сторону распухшего уха. На экране телевизора патриарх польских деятелей искусств, чуть ли не столетний старец, похожий на мертвую черепаху, отдавал дань уважения руководителям обеих партий. С одной стороны поддерживал его — к моему удивлению — Булат, с другой молодая, талантливая пианистка. Они, собственно говоря, несли его, стиснув за хрупкие, напоминавшие высохшие яйца локти, а он монотонно кивал лысой, склоненной головой. Президиум ритмично хлопал в ладоши, почтенный старец в ритм этих хлопков подрыгивал давно умершим черепом.

— Я вам скажу больше — отозвался щеголь.— Первый секретарь тоже наш человек. Он принадлежит к великой армии позитивных оппозиционеров, хотя и не руководит ею. Он опять засмеялся и вытянул вверх палец, которым перед этим ткнул меня в грудь.— И тут мы сталкиваемся со своеобразной диалектикой нашей, я бы так это определил, время-системой. Вы опасливо посматриваете на моих сообщников? Не тревожьтесь, пожалуйста, они верны и лояльны. Кроме того, они не решились бы донести, побоялись бы повторить это, сказать такое у них бы язык не повернулся. Соучастие превращает их в сообщников. Как и вас.

— Могу я задать один вопрос?

— Слушаю.

— Так почему же мы в неволе?

Он вернулся к столу, сел, нависнув над ним. Стал рыться на столе, словно отыскивая нужную бумажку.

— Ибо такова система. Система горообразующей глобальной политики.

— Мы сами взяли себя в плен и держим за решеткой? — попытался я угадать.

Глаза его одобрительно сверкнули.

— Вот то-то и оно. Мы опередили поработителя. Перехитрили его. Мы свободны благодаря тому, что сами навязали себе неволю.

— Наш угнетатель история?

— А что бы предпочли вы?

— Я предпочел бы историю, ибо это более почетно.

— История, история.— Он улыбнулся, гася сигарету о подошву, так как пепельницы не было.— Таинственная незнакомка. Движение людских масс, провалы экономики, эпидемии психологических потрясений, чаяния попорченных взбунтовавшимися генами личностей и какая-то метафизика времени, без которой не было бы истории. Мы вот тут чешем языками, а вы, верно, мечтаете об обеде. Ну что же, может, увидимся вечерком?

Я молча пытался встать со стула.

— Зенек, помоги. Так, значит, до вечера?

— Я не знаю, что вы имеете в виду?

— Время покажет, вот уж верно, история покажет. Видите, прошло гладко. Я даже не требую от вас никаких обязательств держать все в тайне. В давние, пещерные времена у нас подсовывали на подпись бумажки, принуждавшие к молчанию. А я всего лишь пожму вашу руку. Мы с вами одного рода-племени или, если хотите, одного поля ягодки.

И он действительно протянул мне руку, но тотчас же ее отдернул.

— Кстати. А отчего вы не пишете?

— Вы думаете, писать стоит?

— Умники говорят, что не стоит. А уж если умники так говорят, значит, стоит. У меня даже есть одна идея. Пишите-ка для конкретного читателя, это всегда лучше. Скажем, для меня. Забудьте о цензуре,

об интересах государства, все ваши страхи и пишите, как свободный человек для свободных людей. Вы всегда были надменны, но не тщеславны. Тираж не имеет для вас особого значения. Лучше один здравомыслящий читатель с настоящей книгой в руках, чем десятки тысяч кишечнополостных с туалетной бумагой в кулаках. У меня ваша книга не пропадет. Только в моих руках у нее есть шанс на долголетие, на вечность.

Он протянул мне руку, осторожно, опасаясь, что это может причинить мне боль.

— До свидания.

И, о диво, он опередил меня, первым покинул это заведение. И тогда ко мне подошел Зенек, нежно повалил меня на пол и с поразительной деликатностью принялся колошматить меня по ребрам, но делал он это так ловко, словно только носком ботинка хотел поправить полы моей измятой куртки. Легко перенося эти не то ласки, не то пытку, я разглядывал одного из помощников шефа, который очень профессионально фотографировал меня, часто щелкая вспышкой. Потом Зенек поднял меня с земли, отряхнул мою одежду, снял наручники и сильно толкнул к выходу. Некое запутанное представление кончилось, а сценарий этого представления был полон неожиданностей и для меня, и для молчаливых режиссеров.

Я вошел в коридорчик около уборных, хотел пройти в зал ресторана, но меня остановил суровый голос неуродливой туалетной бабки.

— Шестьсот с вас.

— Я не пользовался.

— Полчаса просидел и не пользовался.

— А почему же сразу шестьсот?

— А вот и потому. Все ловчат, чтобы выкрутиться. Стыда у людей нет.

Я дал ей тысячу, толкнул приоткрытую дверь, вошел в ресторан, но то не был ресторан. Двери захлопнулись за мною с отвратительным скрежетом какого-то механизма. Я оказался в зале ожидания с креслами и засохшими растениями. На одном из кресел полулежал мой знакомый сановник, товарищ Кобялка. Видно, одели его насильно, рубашка была наизнанку, ботинки не зашнурованы, а галстук свисал со спинки кресла.

Он вполне здраво посмотрел на меня.

— Здравствуйте, сосед,— проговорил он страдальческим голосом.

— Здравствуйте. Вы меня узнали?

— Я вас всегда узнавал, ежедневно, но вы сами понимаете, тогда я не мог быть с вами вежливым. Где вы разделись?

— Я всегда был одет. Пришел пообедать в «Парадиз».

— Вам не повезло. Кто вас сюда впустил?

— Кажется, Зенек.

Он внимательно посмотрел на меня, жестом пригласил сесть, указав на кресло.

— Это значит, что вас допрашивали. Наверное, в связи с моим делом?

— Нет. С моим собственным.

— Но вы же ведь не раздевались?

— Предполагаю, что я по другой линии.

— Вам сделали укол?

— Сделали.

— Мне тоже. Но уже почти не болит.— Он ущипнул себя за руку.— Хотите конфетку со съезда?

— Я предпочел бы пойти пообедать.

— Ну, тогда попробуйте,— сказал он, раскачивая головой.

Я подошел к двери, взялся за ручку. Она и не дрогнула. Ударил боком в дверь. Как о камень.

— Видите, какие фокусы. Им еще не надоело. Я знаю, почему здесь сижу. Жду «скорую», но передо мной еще двое. Ужасный день. Что ни час — кто-нибудь раздевается. Знаете, это прямо носится в воздухе. В один прекрасный день все затянет, как перед грозой. Люди не выдерживают. Огромное напряжение.

Глаза его кроваво поблескивали, но в них не было фанатизма. Скорее дикость, истерия смирения.

— Знаете что, сосед, я чувствую облегчение. Впервые за много лет я могу расслабиться. Я измучен, обессилен, но мне хорошо. Я уже неделю не сплю. Сегодня утром, когда вы меня встретили, мне стоило величайших усилий держать себя в руках, зуб на зуб не попадал. Этого дня я ждал с прошлого съезда. Писал текст в строгой тайне, не дома, знаете, прямо на охоте. Прятал его в дупло и каждое воскресенье ездил учить наизусть. Выучивал и забывал. Ибо вдруг на какой-нибудь конференции, на совещании или на пленуме я с ужасом осознавал, что этих слов мне не произнести. И я забывал их и писал заново, затем в припадке храбрости или отчаяния я выкидывал новые слова из головы и опять обращался к старым. Так, дорогой мой сосед, я промучился несколько лет. По ночам мысленно произносил для самого себя эту речь. Язвительно, гневно, а некоторые места и с пафосом. Делал паузы, ожидая аплодисментов, возвышал голос почти до крика, дабы продраться сквозь затаптывание и шум неодобрения и все для самого себя по ночам. На том съезде я весил девяносто пять килограмм. А сейчас меня тут взвесили, и угадайте-ка, сколько?

— Трудно сказать. Восемьдесят.

— Шестьдесят семь,— торжествующе прохрипел Кобялка.— Столько же, сколько и советский цветной телевизор.

— Кажется, на три килограмма больше.

— Я, знаете ли, сосед, деятель старого времени. Все вынес, но нынешних лет перенести не в силах, испарилось все до донышка, конец, точка. Подержат меня в сумасшедшем доме, но, наверное, в правительственном, подержат с полгода и выпустят на пенсию. Может, даже выдадут паспорт на выезд в другое воеводство.

Болтал он без умолку, и было видно, что замолчит нескоро. Годами сдерживаемый поток слов и хаотических мыслей лился теперь на мою бедную хмельную голову. Хмельную, ладно, но хмельную от чего?

Кобялка сорвал сухой лист и принялся нервно его жевать.

— Вы тоже на пенсии, сосед? Я вижу в окно, что вы целыми днями либо дома сидите, либо гуляете.

— Я сам себе назначил пенсию. Но теперь перехожу на действительную службу.

— Вы с ума сошли? Они уже кончаются, да, пожалуй, кончаются.— Последние слова он произнес медленно и вроде бы неуверенно.— Столько лет я мысленно говорил это сам себе. У первого секретаря и у премьера, а также на президиуме Совета министров. Как вы полагаете, они кончаются?

— Кончается все. Вода, уголь, весь мир.

— Слабое утешение. А я, знаете, сосед, такой подкованный, такой вымуштрованный, запнулся, черт все побери. Выкрикнул эти слова, вы, наверное, слышали: «Товарищи мерзавки, товарищи свиньи». Может, такое обращение отдает дурным вкусом, наверняка даже оно дурно, какое-то уж совершенно несерьезное, но я к нему привык. Просто не мог от него отказаться. Ну, выкрикнул я эти эпитеты и запнулся, черт все побери. Ни слова больше вспомнить не мог. Что я говорю: слова. Ни слога больше не мог вспомнить, сволочь, тему позабыл. Горячо и вата в голове. Ну и начал орать из головы, из этой ваты, только бы им насолить. Может, это и было нелепо, дорогой сосед, но, говорят, в телевизоре звук отключили. Стало быть, никаких проблем, люди только видели, что я протестую, правда?

— Да вы успокойтесь, пожалуйста. Дышите медленно, размеренно.

— Я успокоюсь вместе с сумасшедшими. Но там ведь нет сумасшедших. Одни коллеги. Кто знает, как там будет, но, пожалуй, не хуже, чем в министерстве.

Он умолк на минуту, чтобы выплюнуть пережеванный в месиво клочок листика. Трясущимися пальцами соскребал его с языка и пытался стряхнуть на пол.

— Не знаете, какое сегодня на самом деле число? — воспользовался я подходящим случаем, чтобы спросить.

Большим пальцем он показал на стену.

— Знают только они. Безопасность. Да и то, пожалуй, нет. Один лишь министр или узкая коллегия. Импортный календарь висит в сейфе, огромном, как настоящая комната. Ежедневно министр, строго придерживаясь церемониала, в глубочайшей тайне входит туда и срывает листок, который автомат сжигает дотла. Никто не знает числа, поскольку годами мы то опережали сроки, то проваливали. Скажем, догоняли Запад, догоняли и перегоняли, а в другой раз догоняли и отставали. У каждой отрасли промышленности, у каждого учреждения, у каждого госхоза был свой календарь, с ним они соревновались. Пять месяцев вперед, потом двенадцать назад. 1974 в 1972, затем 1977 в 1979. И все перемешалось. Никто ничего не знает. По солнышку, сосед, кое-как и едем. Но бардак несусветный.

— Можно на Западе узнать. Я давно не слушал свободного радио.

— Можно,— засмеялся Кобялка и тут же ужасно захрипел, подавившись.— Они приняли вызов. Начали то убегать от нашей погони, то сбавлять ход, когда мы замедляем движение. Они тоже одурели. Тоже едут в раскорячку.

— Так откуда же этот календарь в Министерстве безопасности?

Кобялка беспомощно развел руками.

— А вот этого-то я и не знаю.

Я подошел к двери и стал прислушиваться. За красной дверью где-то монотонно шумела вода, словно деревенский ручеек.

— Все это еще держится,— пытался привести в порядок свои растрепанные чувства бедный Кобялка,— все это держится на веревочке, на шпагате отечественного производства, на паутинке надежды. Мы деморализовали капитализм. Целиком и полностью. Кошмарным своим примером. Мы их так повязали экономическими, научными, культурными, спортивными и какими только хотите еще соглашениями, так мы их повязали ими, словно колючей проволокой, и давай срывать сроки, гробить качество, недоплачивать наличными, обманывать и заливать водкой, что не потребовалось много времени, как у них вдруг показал зубы наш собственный, нами изобретенный и взлелеянный тотальный социалистический бардак. Вы обратите внимание, дорогой сосед, был такой период, когда у нас выпускали людей за границу. Что они там делали? Портили телефонные автоматы, ездили зайцем в метро, всюду лезли без очереди, крали вилки в ресторанах, не оплачивали счетов в гостиницах, спаивали туземцев, засоряли общественные уборные и, где только могли, злоупотребляли туземными дамами. Послушайте, сосед, если все это собрать вместе и сложить, то кому придет в голову удивляться, что так называемый свободный мир все больше напоминает советский мир? И вот, дорогой сосед, последняя, еще не проигранная доктрина, быть может, и самого Ильича: если мы не догоним капитализм, то капитализм нас подождет.

Он окончил свой монолог и мрачно задумался. За стеной послышалась музыка. Гладенькая, ясная, в некотором смысле вневременная и универсальная кабацкая музычка. Однако же мы были неподалеку от ресторана. Да вот как в него попасть? Я обнюхал дверь. Дверь как дверь,

грязноватая, в трещинах, с банальной ручкой, а все в совокупности — бронированные врата. Какая-то собачонка тявкает в пасти этого Аида, наверняка мой Пикусь.

— Вы бы легли поудобнее,— сказал я Кобялке.— Такая история могла бы вас убить. Надо беречь себя.

— Я, сосед, простой, честный человек. Моя голова не приспособлена для философствований. Вижу, что черное, ну, и говорю, что черное. А белое, так уж белое. Вы заметили, что они все время философствуют. Чем хуже, тем больше философов. Чем очевиднее бессмыслица, тем глубже мысли. Чем больше бесправия, тем обильнее права. Чем повсеместнее хаос, тем безоглядное любовь к симметрии. Они произвели целые терриконы философского хлама. Что я говорю, целые горы, целые Гималаи. Если бы этими гипотезами, тезисами, аксиомами, прописными истинами, теориями и догмами начать топить печи, энергии хватило бы до конца света.

— Вы ведь тоже философствуете.

— Я философствую? — удивился Кобялка,— Я только говорю то, что есть. О, Боже Всемогущий, скоро я уже отдохну. Надену теплый, ватный кафтанчик сумасшедшего, лягу на пол укромной комнатки, обитой стеганой защитной материей, буду смотреть в потолок, дремать, думать о всех тех барышнях, которых когда-то не употребил, ибо негоже было, а то очнусь, покощунствую вволю, выкрикну несколько грязных польских и русских ругательств, на которые я большой охотник. Послушайте, господин сосед, у нас уже начинают уважать сумасшедших, как в России. Прежде, дорогой сосед, каждую антиправительственную дрянь сажали в психушку на исследование. Как будто уж если против народовластия, то сумасшедший. Сейчас такое и в голову не придет. Посчитайте-ка, сосед, сколько наших премьеров, секретарей, профессоров марксизма-ленинизма гостит в дурдоме. В наше время сумасшедшие дома — это что-то вроде филиалов национальных академий.

Кобялка явно наслаждался перспективой дальнейшей своей карьеры. Но в этом самоутверждении проскальзывало, однако, и определенное беспокойство. Я молчал, размышляя о своем, и в конце концов это пробудило у него подозрения.

— А может, я плохо сделал? — застонал он вдруг.— Чему это поможет? Стену головой все равно не прошибешь. Мне ли спасать мир? Почему я, а не какой-нибудь Бохенек, к примеру? Жил же я как-то в конце концов, даже и другим мог помочь.

— Бохенек тоже разденется,— уверенно сказал я.

— Вы думаете? — простонал Кобялка.

— Да вы когда-нибудь присмотритесь к его глазам.

— А при чем тут глаза?

— Глаза-то в первую очередь. Если они такие испуганные, страдальческие, слезливые, значит, разденется.

— Я бы многое дал, чтобы этот сукин сын разделся,— вздохнул Кобялка.— Думаете, не стоит жалеть?

— Ни о чем не стоит жалеть. Вы всего лишь ускорили ход истории.

— О, черт,— удивился Кобялка.

В этот момент заскрежетал замок. Дверь неслышно распахнулась, словно это была шелковая занавеска, и вошел Зенек.

— Во имя Отца и Сына,— проговорил он, пораженный моим присутствием.— Что вы тут делаете? Там обед остывает...

— Я думал, вхожу в ресторан. Ошибся.

— Так надо было выйти. По правде говоря, вам тут находиться нельзя.

— Я не мог дверь открыть.

— Да вы что, ребенок? — Он трижды захлопнул и трижды открыл дверь изнутри, словно фокусник.— Очень просто.

— Как зовут вашего шефа? — спросил я ни с того, ни с сего.

— Это не секрет. Жорж, а раньше Жоржик. Когда молодой был.

Кобялка откинулся на вылинявшем кресле, вытаращил глаза, начал сучить ногами и хрипеть: «Хы, хы!» Зенек с отвращением посмотрел на него.

— Нечего дурить. Вас уже зачислили в сумасшедшие. Звонили из ЦК.

— Правда? — оживился Кобялка.— Тогда большое спасибо.

— Не за что.

Я подошел к двери, нажал еще теплую от прикосновения ладони Зенека ручку.

— Я могу идти? — спросил я.

— Минутку,— сказал Зенек и подошел ко мне, шаря у себя за пазухой.— Знаете я решил прочитать что-нибудь ваше. Шеф говорил, что стоит, а вы мне понравились. У меня, естественно, еще нет вашей книги, но вот мой блокнотик, может, вы дадите свой автограф?

И он подсунул мне записную книжку, на чистой страничке только и было написано: «Геня 63-24-71». Я подписался под Геней, он пожал мне руку.

— Вижу, не болит уже.— Он приветливо улыбнулся.— Для вас, как для родного брата. Ну, этот укол.

— До свидания, господин Кобялка.

Сосед печально улыбнулся.

— Я уже вас не увижу.

— Может, и я вас не увижу.

— Увидитесь, увидитесь,— добродушно засмеялся Зенек.— У нас все встречаются.

— Желаю здоровья,— сказал я.

— Желаю счастья,— ответил Кобялка.

Я был уже в дверях, когда Зенек снова поманил меня своим винтообразным пальцем.

— Подождите. У меня есть кое-что для вас.

И он протянул мне коробок шведских спичек, которыми прикуривал Жоржик.

— У нас ничего не пропадает.

На низких уровнях они все еще очаровывают, подумал я, выходя наконец из этого зала ожидания. Они еще помнят старые времена и старые традиции своего ордена. Некогда то были артисты, а теперь — философы.

— Эй, опять вы не заплатили! — закричала молодая туалетная бабка.

Я подошел к ее служебному столику, на котором стояло блюдо, исполнявшее роль кассы.

— Милая деточка,— проговорил я.— Я же выхожу из этой двери, а не из кабинки, вверенной вашему попечению. Хотел бы также напомнить, что я раз уж оставлял тут тысчонку.

— Ой, простите, действительно.

— Меня только поражает ваше рвение. Такая симпатичная, милая деточка, а такая агрессивная.

— Да я тут на практике.

— На какой практике?

— На студенческой.

— С какого факультета?

— С археологического. И меня тут контролируют. Однажды прокрался руководитель нашего трудового отряда, такой вредный доцент, я не заметила, и потом были неприятности. А если я получу хорошую оценку за эту практику, меня освободят от экзамена по пропедевтике философии.

— Ясно, Зосенька, тогда другое дело.

— А откуда вы знаете мое имя?

— Я все знаю. Может, я еще навещу тебя. Но частным образом. Можно?

— Ох, я и не знаю. А если придет проверка?

— Тогда я спрячусь в кабинке.

Наконец-то глаза ее осветились улыбкой. Эта интрижка пришлась молодой туалетной бабке по вкусу.

— Приходите, пожалуйста, только осторожно.

Я погладил ее по волосам, жестким, словно верхушка снопа. Встречаются у нас еще симпатичные девушки, но уже все реже. Скоро они перестанут нравиться ребятам из-за того, что нетипичные, в ином стиле, словно бы биологически чужеродные. Жаль, что меня уже не будет.

Глаза у гардеробщика были мутные, он тяжело навалился на стойку. Потихоньку выходил на орбиту. Видно, любил в этот час начинать.

— Вы уже уходите? — спросил он.

— Нет. Только вхожу.

— А мне кажется, вы уже были и что-то оставили. Я даже помню, что.

— Вы правы. Я выскочил на минутку и вот возвращаюсь.

Он был доброжелателен, но вместе с тем и строг. Его сдержанное отношение к клиентам было оправданным, поскольку множество людей выстроилось в очередь, которая взбиралась по лестнице вверх, а кончалась на улице.

Я вошел в зал. Много лет я его не видел, хотя именно здесь начинал свою биографию. Его, видимо, не раз перестраивали, но он сохранил свою прежнюю форму глубокого колодца, обрамленного сверху галереей, где размещались гости похуже, какие-то юнцы, приехавшие в служебные командировки. Сейчас «Парадиз» демонстрировал стиль модерн в состоянии разрухи. Иначе говоря, по архитектуре и отделке он не уступал мировым стандартам, но одновременно напоминал трущобу, которая вот-вот развалится. Таким, впрочем, был стиль и всего государства. Создавалось впечатление, будто все эти люди только и ждали переезда в другую страну.

Но столики были заняты. Официанты с трудом пробивались по узким просекам к мрачной кухне. На паркете покачивались несколько парочек. Играл показательный инвалидный оркестр союза столичных музыкантов. Об этом извещало объявление, прикрепленное к колонке из искусственного песчаника. Еще одно сообщало, что официанты стали на социалистическую вахту.

Свободных мест, однако, не было. Я остановился у входа и сверлил глазами красно-голубой полумрак. И увидел, наконец, Кольку Нахалова, который сидел за просторным столом подле какой-то блондинки с пышно взбитыми волосами — такой прически даже старики уже не припомнят. У нее было огромное красное лицо, резко прочерченное морщинами, большой рот, казавшийся еще больше от кроваво-красной помады, да и бюста ей тоже хватало. Делать нечего, пришлось искать поддержки у Кольки.

Я подошел к столику, церемонно раскланялся.

— Ищешь места? — спросил Нахалов.— Садись, браток, не стесняйся. Позвольте представить, мой товарищ, известный литератор.

Видно было, ему льстит такое знакомство, поднимает его в глазах блондинки.

— Спасибо большое. Я только на минутку. Съем что-нибудь и побегу.

— Можешь оставаться хоть до утра, правда, пани Гося?

Та благовоспитанно склонила золотистый шар волос, напоминавший осиное гнездо, а я поцеловал ей ручку, разукрашенную черноватыми веснушками.

— Это, брат, хорошее знакомство,— сказал Колька.— Пани Гося руководит кинематографией.

— Ого,— вежливо удивился я.

— Ее специальность — брать у государства в аренду хиреющие предприятия. Когда-то это были заводы, магазины, а теперь она перекинулась на культуру.

Пани Гося мило улыбнулась.

— Колька, как всегда, преувеличивает. Я, знаете ли, покупаю у Министерства культуры заброшенные фильмы. Вы понимаете — такие, которые не удалось закончить. У них дело идет сейчас все хуже. Режиссер, оператор какое-то время сражаются со всеобщей несостоятельностью. С тем, что люди опаздывают, не доставляют реквизит, забывают о сроках, теряют отснятую ленту, а чаще всего портачат. Ну, и через несколько недель производство само по себе останавливается. Все исчезают, остается пустая комната и режиссер на грани самоубийства. Тогда прихожу я, беру фильм за полцены и завершаю его вместе со своей группой.

— Это пани Гося досняла «Переливание крови»,— похвалился Колька.

— Так я ведь плачу. У меня не надо красть.

— Великолепное открытие.

— Я вам вот что скажу. В моей группе проводят исследования профессора из Высшей школы планирования и статистики. Я подопытный кролик,— она засмеялась, показав зубки, вымазанные той же помадой.

Колька подозвал официанта. Это был хмурый брюнет в перепачканном халате. Он зло ждал с карандашом, вонзенным в блокнотик.

— Я бы взял рагу,— неуверенно произнес я,— но из чего рагу?

— Не знаю. Меня это не волнует. Есть в меню рагу,и ладно. Мне, что, на кухню идти и в кастрюли заглядывать? — стал заводиться официант.

— Вы чем-то расстроены.— Мне хотелось его задобрить.

— Вас это удивляет? Все жрут, а я работаю.

— Тогда, пожалуйста, рагу.

— Все? Не подходить же мне несколько раз.

— Спасибо. Все.

Официант ушел в темноту. Колька заговорщически улыбнулся.

— Он поначалу всегда такой. А под утро выставляет гостям «Золотую осень». Кстати, может выпьешь рюмаху?

— Попробую,— ответил я.

Он до краев наполнил хрустальную рюмку водкой из импортного картофеля. По стенкам рюмки побежали серебристые капельки.

— Не будем оттягивать,— сказал Колька.— Шлифовщик от всего сердца драил хрусталь, вот он и течет. За шлифовщика.

Мы осторожно чокнулись. У меня уже текло по руке. Это вызвало у меня отвращение к жидкости, но я превозмог себя и проглотил обжигающее содержимое.

— А может, хорошо будет,— тихо сказал я.

— Непременно будет. Почему же не быть,— отозвался Колька.

Оркестр играл какое-то честолюбивое сочинение современного отечественного композитора. В стране не было валюты на гонорары. Никто не протестовал, все привыкли. Танцевавшие пары разошлись за столики. Я прикрыл глаза,и мне показалось, что сейчас, как тогда. В тот вечер тоже кто-то играл на рояле собственное сочинение. А я сидел с девушкой, которая потом стала моей женой.

— Я вроде бы вас откуда-то знаю,— сказала пани Гося.

— Я всем кого-нибудь напоминаю. Вернее, каждому я напоминаю кого-то другого. Это похоже на то, что меня и вообще-то нет. Меня единственного, меня индивидуального, меня с собственным неповторимым генетическим кодом. Я всякий, уважаемая пани, я рядовой прохожий, немножечко Колька, немножечко официант, а может, даже, я льщу себе, немножечко вы, досточтимый продюсер «Переливания крови».

И тут только я заметил прислоненные к стенам транспаранты, брошенные участниками демонстрации, которые укрылись в «Парадизе».

— Это что, новая секта или вообще новая религия? — спрашивает Гося.

— Простите, я не расслышал.

— Ну то, о чем вы говорите.

Потрескавшиеся стены, ржавеющая позолота, судороги освещения. Современность, умирающая от инфаркта. Сине-красный полумрак усеян порочными лицами. Каждая рожа — это смертный грех. Каждое рыло — это кощунство. Грохот в стенах, гул в голове, вой на чердаках. Глас Божьего гнева.

— Да. Вот оно. Я вспомнил.

— Что вы вспомнили?

— Почему у меня похмелье.

Оркестр кончил играть и тотчас же погрузился в дрему. Просто-напросто музыканты положили головы на инструменты и в миг заснули.

— Выпьем,— говорит Колька.— Посмотрю, чего они там копошатся на кухне.

Теперь пошло хорошо. Пахта, сибирский эликсир, стаканчик кавказского вина, ну и наша отечественная, из картошки. Я еще жив, но уже догоняю свою судьбу. Колька, пошатываясь, встал из-за стола,

двинулся по направлению к таинственному мраку кухни, где обитают невидимые духи нашей гастрономии.

— Вы бунтовщик,— вполголоса замечает пани Гося.— Я всегда представляла себе бунтовщика молодым, диким человечком с длинными волосами.

— Что вы хотите, режим постарел, и мы постарели. Слишком долго все это тянется. Весь этот спектакль отличается длиннотами. Драматургия подводит.

— Вы собираетесь основать или уже основали новую секту?

— Моя секта — это я сам. Я сам в каждом из вас. Ибо меня реального, меня биологического, с адресом и биографией, вообще не существует. Я живу в вас, словно вирус, моральный вирус, или словно бактерия совести. А может, как фермент греха. Все дело в том, знаете ли, что меня нет, вернее, я не существую. Вы слышите тексты из громкоговорителя, заблудившиеся в эфире волны, никем сознательно не посылаемые, всего-навсего какое-то эхо, рикошет ваших волн, монотонное бормотание Божеских уст.

— Когда все это вы напридумывали?

— Я этого не придумывал. Мне это явилось.

— Сегодня? Точно в полдень, когда раздались орудийные залпы?

— Нет. Вчера ночью. Потому у меня и похмелье.

В овале ниши я видел фрагмент стойки гардероба. В этот миг Пикусь как раз вскочил на скользкую поверхность и, преданно глядя в мою сторону, давал знать огрызком хвоста, что он здесь и ждет. Я показал ему, что еще не время.

Приплыл Колька Нахалов, румянец его приобрел еще одну, более интенсивную степень.

— Позволь, Гося, на минуточку, шеф-повар приглашает тебя.

— Простите, пожалуйста, я сейчас.— Она встала со стула, и я увидел, что она в брюках. Полные женщины любят брюки.

Вокруг все грохотало, как в долине плача в канун Страшного суда. Все голоса сливались в один щемящий, жалобный стон. Сверху, словно из чистилища, уставились на нас лица злых ангелов. Но это были всего лишь гости поплоше из провинции, те, которым удалось выхлопотать паспорта на приезд в столицу в день величайшего праздника века.

— С кем ты сидишь? — услышал я язвительный голос.

Это был Рысь Шмидт, но совершенно другой. Он словно бы постройнел, у него словно прибыло серебра в волосах.

— С теми, у кого есть бабки. Садись, и тебе поставят.

— Я не нуждаюсь,— высокомерно произнес он и сел.— Можно? — Он показал на бутылку хлебной водки из импортной картошки.

Налил в стакан для содовой воды, выпил и вперился мне в глаза.

— Он умер,— сказал Рысь.

— Когда это случилось?

— С ним еще возятся эти реанимационные машины, но я знаю, что он мертв. Он уже видит Господа Бога. Глаза вылупил и не может налюбоваться. Он уже по ту сторону.

Музыканты враз проснулись и заиграли переиначенный вариант вальса «На сопках Маньчжурии». Дабы не платить гонораров. Мне стало еще тоскливее.

— Я бы хотел его увидеть. Знаю, он не сказал мне всего. Всю жизнь был скуп на главное.

— Скоро увидитесь.

Подошел официант с тарелкой.

— Вы заказывали рагу?

— Да. Спасибо.

— Пожалуйста, талон на мясное блюдо.

Я вытащил горсть талонов на целый месяц.

— Можете все взять. Мне они уже не будут нужны.

Официант поднял смолистые брови.

— А я что, попрошайничаю тут, что ли? — спросил он.— Можете отдать в фонд борьбы против колониализма.

Он старательно выбрал один талон, остальные бросил передо мной на стол. Они разлеглись бесстыдно, словно презренные наличные.

— Простите,— сказал я.

Но он уже возвращался на кухню, зло толкнув какого-то потребителя из провинции.

— Он так только,— отозвался я.— Колька обещает, что под утро выставит «Золотую осень».

— Тебе правда не нужны талоны? — спросил Рысь.

— Я давно уже не ем мяса. По мировоззренческим причинам. Каприз пожилого человека.

— Мясо придает сил.

— Мне уже не нужны силы.

— А девочки? Ты всегда был на них падок. Хотя и говорят в городе, что только падок.

— Вижу, хочешь их взять, так забирай. Тебе сила сгодится.

— Если хочешь, могу и взять. Чего же им пропадать.

Стыдливо, озираясь по сторонам, он засунул красные бумажки во внутренний карман. Какие-то парочки раскачивались на паркетной микроплощадке.

Я смотрел на него и не верил собственным глазам. Было в нем что-то от тех. Безличное, грубое лицо и прозрачные глаза.

— Знаете, я привык к другому подполью.

— Ну, к какому же?

— К такому, которое связывало воедино восстания, Боевую организацию ППС[1], вплоть до АК. Вы пошли плясать от другой печки.

— Что это значит?

— Вас создал этот режим. Вы — выделение этой системы, ребро из тела этой тирании. Вы из «Бесов» Достоевского, а не из рассказов Жеромского или Струга.

Он, наконец, повернулся ко мне. Я увидел перед собой лицо не такое грубое и не такое безличное. В его глазах, действительно довольно блеклых, показались искорки чуть ли не улыбки.

— Ну, так что вы советуете? — спросил он.

— Не знаю, что посоветовать. Это не мое дело. Я сам по себе, вне всяких групп. Так и хочу продержаться до последнего своего мгновенья. Если вы требуете совета, то могу вам дать один. Будьте похожи на старых подпольщиков. Общественное подсознание хранит память о таких архетипах. Они собственность коллективной памяти. Только они и будут полезны.

— Пожалуйста, опишите-ка поточнее этот архетип.

— Во-первых, добровольность. Вы любите шантаж, паскудный, душащий моральный шантаж. Во-вторых, бескорыстие. Вы любите награды немедленно, вы практичны. В-третьих, согласие на поражение. Вы не любите проигрывать. Не любите, и все тут. Вы продукт своего времени. Вы так же безобразны, как и время, которое произвело вас на свет.

— Есть кое-что в том, что вы говорите. Мы, пожалуй, таковы, каково наше время. А какими же нам быть? Как нам выскочить за рамки времени, общественных представлений, политических групп, своеобразия фазы исторического развития, нравственных натяжений либо послаблений момента или эпохи? Как же можем мы быть людьми девятнадцатого века, когда к концу идет двадцатое столетие? Как же мы можем быть антикапиталистами, если мы антикоммунисты? Вы что, романтик или дурак?

— Вы изъясняетесь благоразумным языком марксиста. Вы не замечаете нравственно-идейных химер, которые предопределяли судьбы народа. Вы всего лишь теневой кабинет этой группы.

— Ну, так незачем вам затрудняться. Я слышал, вы вообще любите попривередничать, порезонерствовать. Такие нам сейчас не нужны. Может, когда-нибудь потом, когда будет хорошо, вот тогда мы и пофилософствуем. Сейчас времени нет. Сейчас множество людей и множество народов приучают к могиле. Это последний звонок. Приглашение к молитве Ангела Господня. Вы освобождаетесь от данного вами слова. Мы в вас не нуждаемся. Можете возвращаться домой.

Я встал из-за стола, но не двинулся с места.

— Кто же это позволил играть моей жизнью? Я неспешно и тяжко иду на костер, ибо это так по-человечески. Так почему же мой нравственный инстинкт должен быть слабее твоего или вашего? И кто это сказал, что моя смерть должна испрашивать твоего согласия?

Он опять смотрел сквозь запыленный тюль на это здание, покрытое редкими прямоугольниками освещенных окон. Он сжал губы, свел брови и, казалось, пытается сдержать приступ гнева или просто боится разрыдаться. Я думал, он мне ответит, но он не произнес ни слова. Я почувствовал себя гадко, хотел что-то сказать, но не сказал ничего.

Я вернулся за свой столик. Оркестр все еще играл этот вальс и никак не мог кончить.

— Ну и что? — спросил Рысь.

— Скверный был разговор.

Я умолк, и он тоже молчал. Кто-то сидевший за стойкой бара повернулся к ним. Это был брат Рыся, философ, спец по намекам. Не поздоровавшись, он ехидно уставился на нас. Шмидт, видимо, почувствовал на себе взгляд брата, ибо поднял голову и посмотрел в сторону бара.

— Этого еще только не хватало,— простонал он.— Что тут делает эта гнида?

— Мы виделись с ним сегодня утром в молочном баре. Он ведет в цензуре семинар по политическим намекам. Забежал по-соседству пропустить рюмочку.

— Эдик-педик, черт бы его побрал.

— Вы близнецы?

— Но двухъяйцовые. Он из другого яйца.

— Что ты несешь? Это невозможно.

— Мне не хочется объяснять. Спроси какого-нибудь врача. Такая возможность есть, если женщина спустя несколько часов после сношения с одним мужчиной переспит с другим и если два яичка сойдутся. Мне не хочется говорить обо всем этом свинстве. Мама, упокой Господи ее душу, тот еще была фрукт. Но благодаря этому Эдик всего лишь мой дальний родственник.

— Ты все это выдумал, Рысь. Бессонной ночью с медицинской энциклопедией в руках. Неужели можно так ненавидеть собственного брата?

— Он мне не брат, повторяю еще раз. Только родственник, черт возьми.

[1] ППС — польская социалистическая партия, основанная в 1893 году.

Эдик-философ уже хлопнул рюмашку и мало того, что ехидно посматривал на нас, но еще и презрительно улыбался.

— Не обращай на него внимания,— прошептал Рысь.— Давай сделаем вид, что мы поглощены беседой.

— Знаешь что, Рысь, я иду домой. А ты возьми в гардеробе канистру. Может, найдешь другого добровольца.

— Ты с ума сошел?

— Все это так двусмысленно. Я двусмыслен, вы двусмысленны, весь мир двусмыслен. Я себя плохо чувствую, и дело с концом.

— У педиков дерьмецо под носом. Они презирают весь мир,— жалобно скулил Рысь, изничтожаемый взглядом брата.— Может, ему в морду дать?

— Послушай, я возвращаюсь домой.— И я встал. Но тут появился Колька Нахалов, предупредительно сопровождавший пани Госю. Они нежно пересмеивались, он нес ее сумку, огромную, словно банковский сейф. В кухне они времени даром не теряли, от них шел резкий запах какого-то неведомого алкоголя. Они приближались к нам под пронзительный визг гигантской флейты, но это, оказывается, забарахлил орган Хаммонда в инвалидном оркестре. Оркестранты оставили инструменты и наблюдали за сражением своего товарища с таинственной музыкальной машиной.

— Это мой друг,— представил я Рыся, но они не обратили внимания на моего приятеля.

— Всем, всем, всем! — зычно трубил Колька, приставив ладони ко рту.— Величайшая возможность перед настоящим концом света. Пани Гося приглашает, Госенька просит, Госиночка ставит. За мной. Вперед. К победе.

При деятельной поддержке пани Госи он принялся подталкивать нас к кухне. По дороге мы перевернули не меньше двух столиков. Кто-то попытался вмешаться, но тотчас же получил по роже от чернявого официанта, который с самого утра дожидался такого случая.

А в кухне нас встретили хоровым пением. Повара, поварята и судомойки, все вместе, но очень нестройно вытягивали на верхних регистрах известную песнь волжских бурлаков «Дубинушку». Шеф-повар, высоченный веселый мужик с раздавленным помидором на лицевой стороне высокого колпака, исполнял сольный танец подле котла, из-под крышки которого грозно вырывался пар. А этот раздавленный помидор походил на рубиновый шишак гетманского колпака. Завидя нас, шеф выпрямился во весь рост, изо всех сил треснул по крышке котла.

— Молчать! Морды в лохань! Я говорю!

Но сказать ему было нечего, он только выполнил еще одно широкое па, опрокинув ведро с картошкой.

— Эй, ухнем!

Потом он замер, раскорячившись, и стал манить нас огромным пальцем.

— Идите, идите, почечки мои. Покажись-ка, рулетик.

И неожиданно подхватил пани Госю на руки и стремительно понес ее в темный вход, ведший в какое-то неведомое помещение. Охваченные радостным страхом, мы двинулись за ним. Это была просторная кладовка, заполненная пустыми полками. Пыльная лампочка раскачивалась под низким потолком.

Шеф поставил Госю на цементный пол.

— Тихо! Я командую!

С заговорщической ухмылкой он начал шарить в карманах под белым халатом. Наконец, вытащил связку разноцветных ключей. Приложил огромный палец к губам и поднял черные брови.

— Тссс. Знаете, что это? — И он позвенел ключами.

— Урра! — льстиво завопил Нахалов.— Полковник, под вашим водительством!

Шеф-повар ухватился за краешек полки, уставленной томатной пастой. Рванул с силой литовского медведя, и полка застонала на скрытых от глаз петлях, и показалась опрятная металлическая дверь, похожая на ту, которая уже распахивалась передо мной. Полковник-повар, напевая «Дубинушку», повозился с замком, нажал на светящиеся кнопки, что-то завизжало, где-то замерцал какой-то свет, и мы двинулись по низкому, похожему на штольню коридору.

Окончание следует

Перевод с польского А. Ермонского

3*

Ермек Шинарбаев — Галина Черменская

Выйти из леса

Успех «Мести» — третьей совместной работы кинорежиссера Е. Шинарбаева и писателя А. Кима — заставляет вспомнить две первых, поначалу обойденных признанием. Как будто недоставало этого последнего штриха, чтобы вдруг открылось со всей очевидностью целостное и совершенно своеобразное явление — кинематограф Шинарбаева — Кима.

Вообще союз «большой прозы» и кино удается редко и, как правило, в тех случаях, когда режиссер проявляет своеволие и провозглашает свой суверенитет по отношению к тексту. Здесь наоборот: трудно представить себе более послушное и почтительное отношение постановщика к литературному первоисточнику. Тем не менее в результате фильмы обретают совершенно самостоятельное художественное значение, отнюдь не исчерпывающееся и не объяснимое только «голосом» Кима. Даже ничего не зная о Шинарбаеве, можно предположить, что режиссер этих лент — поэт и философ.

Галина Черменская. Ермек, вы сняли три картины, и каждый раз вам, вслед за Кимом, требовалась новая национальная оболочка. В первом фильме главенствовала, пожалуй, казахская фактура, а «в аккомпанемент» ей шла русская, во втором — на первый план вышла русская, оттеняемая редкими вспышками «казахских» эпизодов, и наконец, третий фильм, «Месть», уже называют первой советской корейской картиной. Интересно, человеком какой культуры вы сами себя ощущаете?

Ермек Шинарбаев. Казахской. Несомненно. Хотя чисто казахской по материалу — была лишь одна моя работа, дипломная,— «Красавица в трауре», по рассказу Мухтара Ауэзова о прекрасной вдове, давшей обет хранить верность погибшему мужу и нарушившей свое слово. И как раз эта работа вызвала грандиозный скандал не только на уровне начальства, но и в среде нашей интеллигенции. Говорили, что это преступление против казахской нации, что я поднял руку на святое достояние казахской литературы, на честь казахской женщины и так далее.

Но я все же продолжаю считать, что и эта картина, и «Сестра моя, Люся», действие которой происходит в Южном Казахстане, и «Выйти из леса на поляну», где действие в основном происходит в Мещерских лесах, и «Месть» — все это казахские картины. И если мне удастся — есть такие планы — снять картину в Германии, то и это будет факт казахской культуры. И тем это будет интереснее.

Г. Черменская. Но в чем же все-таки проявляется национальное начало?

Е. Шинарбаев. Наверное, в особом психологическом складе. Вот я смотрел недавно картину совсем молодого режиссера Ардака Амиркулова «Гибель Отрара» по сценарию Германа и Кармалиты. Я такого никогда не видел — сколько ни снимали исторических картин у нас в Казахстане, в Средней Азии, всегда была липа. И вдруг такие мощные фактуры, такие лица казахские — Боже мой, слов нет, прямо-таки дыхание истории во всем этом! Этот фильм уже стал фактом казахской культуры!

И в моих картинах, думаю, есть свое дыхание, идущее именно от национальной природы, от казахских корней. Ритм особенный.

Казахский язык я знаю очень плохо, гораздо хуже, чем английский или французский. Мой родной язык — русский. Но я-то про себя знаю, что не могу говорить на настоящем русском; моя речь слишком правильна, слишком чиста — то есть искусственна. В Мещере, на съемках, разговариваешь со стариками, старухами местными — они не понимают. Пытаюсь медленней говорить, четче — нет, не понимают.

А с другой стороны, если я когда-нибудь и сделаю «казахскую» картину (пока не могу, не готов), то, наверное, опять ее казахи не признают своей. Скажется это мое марги-

нальное положение казаха, говорящего и думающего по-русски.

Г. Черменская. Может быть, именно маргинальностью и определяется эта ваша потребность в каждом новом фильме применять иную национальную оболочку? Поэтому определять эти картины как «казахскую» или «корейскую» можно с большой долей условности,— национальный материал воспринимается всякий раз просто как новые параметры или новая плоскость для рассмотрения все тех же вопросов жизни и смерти, добра и зла, смысла человеческого существования и так далее.

И может быть, «серединность», промежуточность пограничного существования — это серьезное преимущество. Не связан ли расцвет кахазского кино на фоне кажущегося упадка «русского» с этим перемещением духовного центра на Восток? Может быть, «маргиналам» и удается в какой-то мере сопряжение «Востока» и «Запада»?

Е. Шинарбаев. Подобные вопросы остаются пока совершенно не разработанными, у нас нет аппарата для их осмысления. Наш коммунистический строй ведь вообще пытались выключить из мирового культурного процесса и создать другую, «пролетарско-коммунистическую культуру». (И это не удалось! Мы остались «в истории».)

И как раз молодые режиссеры-казахи, наша «новая волна», по моим наблюдениям, очень легко и спокойно врастают в мировой процесс, хорошо осознают себя в нем. Они ведь сейчас не вылезают из-за границы, переезжают с фестиваля на фестиваль и при этом нисколько не теряются, держатся совершенно свободно.

Мы с Кимом пытались рассуждать: что же происходит? Открываешь «Искусство кино», «Экран», «Киноведческие записки» — везде: период постмодернизма знаменует собой кризис в мировом кинематографе, кинематограф исчерпал себя. Поток «чернухи» у нас, поток безмозглых картин на Западе. Режиссерам нечего сказать. Зрителям нечего смотреть. Для нас с Кимом это удивительно: мы тогда, наверное, выключены из кинопроцесса, потому что нам есть что сказать, мы только начали говорить и готовы еще очень много работать, не ощущая никакого кризиса.

В чем же дело? Вот наша картина «Месть» — по внешним признакам это восточная история, обращенная на Запад. В подготовительный период я просил, чтобы вся группа читала корейские сказки, легенды, рассказы, стихи, чтобы как можно больше насматривали корейских рисунков, гравюр, акварелей и так далее — но чтобы потом это не использовали. Я говорил: «Вы просто должны это знать, вы должны почувствовать дух Великой Кореи, одной из древнейших культур человечества. Этого достаточно». Потому что это на самом деле не корейская картина. Важен только некий другой уровень психологии. А по своему построению картина следует западным классическим образцам. Эти новеллы, эта текучесть картины — для восточного человека все это немного странно. В результате ни восточный зритель (мы показывали «Месть» в Южной Корее), ни западный ее своей не признает, она до конца не понятна ни тем, ни этим,— но вместе с тем она манит и тех, и других. Об этом замечательно говорил Л. Аннинский на премьере в ЦДЛ, что «он не понимает эту картину, она являет для него некую тайну, которую он не может разгадать, но которой подчиняется».

Наверное, надо искать объяснение именно в серединном положении нашей культуры. Причем, я думаю, сюда надо включить не только Казахстан, Среднюю Азию, но и весь Союз. И это положение «на стыке» культур очень плодотворно.

Посмотрите, к чему привели поиски истины на Западе? К тому, что западная цивилизация пришла в острейшее противоречие с культурой. Цивилизация и культура вдруг оказались на разных полюсах. И встал вопрос: кто — кого?

Как-то мы с Кимом смотрели по телевизору репортаж из Турции. Крупная азиатская страна, и чего там только нет: и машины, и роскошные магазины и комфортабельные дома, и отличные дороги. И Ким говорит: «Смотри, ведь все эти двигатели, пластмассы, стекло, бетон, вся инфраструктура — западные. А где же сама несчастная Турция?» И действительно: ведь западная цивилизация заложена таким образом, что, разрастаясь, она вытесняет и уничтожает все остальное.

Дочь Кима побывала с отцом в Южной Корее и рассказывает: «Вы знаете, Ермек, это так странно: они такие богатые, такие счастливые, но никто не читает книг, ни одной!» И это — Великая Корея, за которой — пять тысячелетий самой развитой культуры!

То есть, как отметил еще Шпенглер в «Закате Европы», происходит «растаскивание» культуры в цивилизации. Либо ты существуешь как бы внутри цивилизации и работаешь на некую обреченность человечества, либо ты возвращаешься к культуре.

Но и поиски истины на Востоке привели в тупик, к чудовищным режимам геноцида, когда человеческая жизнь потеряла всякую ценность.

Западная культура антропоцентрична, то

есть в центре ее стоит человек, и это опасно, поскольку он как бы находится в основании огромной перевернутой пирамиды, которая давит на него всей своей тяжестью. На Востоке, наоборот, человек не может быть центром Вселенной — это буддийская установка, что жизнь человеческая ничто, и сам человек ничто.

Г. Черменская. В «Мести» это нашло отражение в споре главного героя, Сунгу, и странствующего монаха?

Е. Шинарбаев. Да. Монах говорит, что человек только тростниковая флейта, на которой кто-то играет. А если человек ничто, то оправдано уничтожение миллионов, как в свое время в Китае. Таким образом, и этот путь ведет к уничтожению и культуры, и духовности, и самого человека.

Г. Черменская. А если мы возьмем нашу страну времен сталинизма, то здесь, «благодаря» серединному ее положению, сошлись воедино пороки и западной, и восточной цивилизаций, породив вдвойне чудовищный симбиоз.

Е. Шинарбаев. Да, но здесь же находится и точка роста. Хотя трудно сказать, к чему этот рост приведет.

Сейчас мы с вожделением смотрим на Запад, особенно на Америку. Ким говорит: «Это страна счастливых людей, у них такие просветленные лица, но там совершенно другие отношения с культурой, американцы ее покупают».

Г. Черменская. То есть вечные вопросы их не волнуют?

Е. Шинарбаев. Да. Ведь почему мы читаем и пишем? От тоски! А там нет причины для тоски (по нашим, конечно, меркам).

По этому поводу замечательно говорил С. Аверинцев в одной из своих лекций, опубликованных журналом «Юность»: цивилизация предлагает человеку выбор: либо то, либо это. Либо поиски истины на Западе, либо поиски истины на Востоке. Правую или левую руку. Но не надо нам делать выбор, потому что обе руки дьявольские. Человек не может существовать в ситуации «или — или». Он достаточно сложное существо.

Г. Черменская. Человек в нашей стране долгое время был вообще лишен возможности выбора.

Е. Шинарбаев. Теперь он как будто появился. И все-таки мы должны жить иначе, отказаться от этой жесткой системы «или — или». Меня совершенно поражает финальный разговор в картине «Выйти из леса на поляну» когда старик, умерев, встречается со своим гостем во сне, и гость его спрашивает, что же ему открылось после смерти.

И старик отвечает: «Вся беда наша в том, что вы живете и никак не поймете одной очень простой истины. Она действительно очень проста! А заключается в том, что все это вокруг существует, есть на самом деле — и в то же время как бы нет его. Есть — и нет! А вы же всегда полагаете, что должно быть непременно одно: это или то; да или нет. Жизнь или смерть... Смерть для человека, полагаете вы, та же самая водородная бомба... Какая там смерть человечьего рода? Кто вам сказал? Теперь-то вы видите, что все не так?»

И он говорит: «Взгляните вокруг». Камера показывает: лес, солнце, птицы поют — и становится ясно, что человек действительно не должен жить между двумя полюсами.

Ведь даже сами понятия «жизнь» или «смерть» в этом сценарии Кима необычны. Для того чтобы что-то доказать своему гостю, Василию Васильевичу нужно было умереть. Казалось бы, трагическая ситуация? Ничего подобного! Оказывается, смерть — лишь одна из остановок на долгом пути наряду с другими остановками, именуемыми «рождение», «женитьба», «появление детей», «болезни» и так далее. И после смерти будут другие остановки.

В обыденном сознании западного склада сложилось представление, что жизнь человеческая имеет начало и конец и человек существует в этом промежутке времени. Да нет же! Человек существует и до, и после, и под, и над, и «слева», и «справа»...

Г. Черменская. Ермек, когда я вам говорила, что ваши фильмы дарят просветление и надежду, вы удивились. Но вот и объяснение, отчего рождается надежда: если ты принимаешь эти фильмы, то тем самым — хотя бы пока их смотришь — принимаешь заложенное в них мировосприятие, а значит, уходишь от трагической неизбежности конца жизни...

Е. Шинарбаев. Да, тогда совсем иные ценности встают во главу угла. Нет деления высокое — низкое, Бог — человек или Бог — человек — дьявол, совсем все иначе. Все — в одном. И понятие счастья оказывается совсем другим, и понятие справедливости, и понятие добра. И даже такой, казалось бы, абсолют, как цивилизация — это на самом деле лишь один из путей развития человечества, и если он привел в тупик — значит надо искать другие пути.

Жизнь многовариантна, и человек, оказывается, многозначен, он существует во множестве форм, видов. Не случайно именно в нашем веке произошли открытия квантовой механики. Мы привыкли жить в одной реальности, и вдруг оказывается, что реальностей много и жизнь человеческая не может существовать в одной плоскости.

Все наши «вечные истины» подлежат пересмотру.

Собственно, «Месть» — и об этом тоже. Ведь для корейца один из священных законов — совершить месть, если был убит кто-то из членов его семьи. И вот Ким рассказывает историю, в которой сама природа не дает осуществиться мести. Выходит, что Ким замахивается на самое святое. И не случайно, что это написано именно сейчас, когда орудием мести может стать уже не топор и ружье, а ядерное оружие. И все — человечество погубит себя, если оно будет существовать по изжившему себя закону. На каком-то этапе существования человечества эти истины «работали», но сейчас становятся просто опасными.

Г. Черменская. Тогда получается, что колоссальный период человеческой истории, когда человек вырабатывал эти законы и руководствовался ими, заканчивается, и мы — на пороге новой эры?

Е. Шинарбаев. Может быть. Хотя скорее всего, с точки зрения мировой истории, это не колоссальный период, а только одна страничка. И даже гибель человечества, с этой точки зрения, не трагедия.

Да, конечно, мы утверждаем, что смерть даже одного человека — это трагедия. Но так же справедливо и то, что жизнь человеческая такой — глобальной — цены не имеет.

Нам очень многое надо переосмыслить. Вернемся, например, к Библии. Христос ведь не раз повторяет: «Я не об этом говорил», или «Я этого не говорил». Можно заново вступить в диалог с ним и вдруг понять смысл его речей.

Г. Черменская. Что для вас значит обращение к Христу? Вы — верующий, христианин?

Е. Шинарбаев. В отличие от Кима — нет. Я человек неверующий. Но я не могу не размышлять на подобные темы — мои картины в первую очередь побуждают к этому. Существует ведь такая обратная связь: не только ты делаешь картины, но и они — тебя.

Впервые я задумался об этом после «Сестры моей, Люси». Монтируешь эпизод: и написан он неудобно для актеров, и сыгран — ужасно, и снят чудовищно. Но когда собираешь все это вместе, из кучи неточностей образуется картина. Я все думал тогда: почему это? Наверное, случайность.

Потом Ким написал сценарий «Выйти из леса на поляну» и говорит мне: «Имей в виду, ты это снять не можешь. Человеку твоего поколения этот сценарий непонятен. Я все-таки настоял на своем, начал снимать и вдруг понял что попал в западню. Действительно, человек с моим взглядом на мир мог сделать из этого сценария только картину ни о чем, просто банальность, общее место. Я испытал чудовищный кризис!

Актеры, группа,— все жаловались: «Ермек, мы не понимаем, что мы делаем». Леша Жарков, очень тонкий и нервный актер, говорил: «Все, не могу, уезжаю в Москву и больше не вернусь». А я только и могу, что сказать: «Алексей Дмитриевич, я сам ничего не понимаю. Ну давайте продолжать — хотя бы из сочувствия ко мне».

Я действительно был в тупике. Почему Василий Васильевич приглашает в дом совершенно незнакомого ему человека, считая, что именно он-то, гость, его и поймет? Почему они целый день бродят по лесу и говорят, не понимая друг друга на уровне слов, но понимая как-то иначе? Почему старику пришлось умереть, чтобы доказать свою правоту молодому?

Ким мне говорил: «Как ты странно снимаешь». Потому что по технологии съемки это было просто самоубийство. Раньше я делал как? Снимается сцена с одной точки, потом с обратной. Потом некоторое укрупнение. Тогда ты хозяин сцены: можешь управлять длительностью, акцентировать эту фразу или этот взгляд и так далее. А тут как бы помимо воли я все делаю иначе, себе во вред. Приезжаем на площадку, оператор спрашивает: «Что, опять будем одним планом снимать? — «Да, опять». И таким образом, я обрекаю себя на крах при монтаже. Мне нечего будет монтировать — только взять да и склеить восемнадцать отснятых планов. Я не могу сделать сцены короче или длиннее, не могу переставить их местами: сценарий так написан, что варьировать невозможно.

Помню, закончился просмотр первого варианта, а он шел два с половиной часа,— я не могу встать с места: такой провал, который мне не пережить! Подходит Ким: «Я испытал потрясение. Ты сделал замечательную картину!» Я говорю: «Вы что, издеваетесь? Мы же вместе смотрели — она ужасна! И это только черновой монтаж, надо еще озвучивать, подкладывать музыку, шумы, перезаписывать — а я ее не понимаю, она для меня немая».

И доделывал я картину совершенно вслепую, «с голоса» Кима. Допустим, спрашиваю его: «А если я здесь немножко подрежу? Невозможно эту паузу так долго держать». А он: «Ничего не поделаешь. Оставь как есть». Подчиняюсь, а у самого на душе все тяжелей и тяжелей: запорол такой сценарий!

Г. Черменская. Ермек, я слушаю вас, и у меня невольно напрашивается параллель: взаимоотношения гостя и Василия Васильевича — и ваши с Кимом.

В тандеме Ким — Шинарбаев вам отведена роль «гостя», который никак не может понять, почему то, что по всем нормам и правилам должно быть плохо, неудачно, дает обратный результат? А Ким — это тот, кто «вышел из леса на поляну», и, следуя за ним, слушаясь его (но, наверное, и своего подсознания тоже), вы интуитивно преодолеваете рамки традиционного сознания.

Е. Шинарбаев. Вы знаете, это очень сходно с моим ощущением. Конечно, Ким всегда был Вергилием, ведущим в нашем союзе. Но характер у этого Вергилия оказался очень странный.

Я ему как-то сказал: «Послушайте, Анатолий Андреевич, вы когда-нибудь думали о том, что я молодой режиссер, у меня только начинает складываться судьба. А если я сейчас провалю нашу картину? Вы понимаете, что я себе навсегда шею сломаю и никогда больше не буду снимать кино? Не потому, что не дадут,— может, и дадут еще, но я сам не смогу оправиться после такого поражения». Он говорит: «Тут я тебе ничего не могу сказать. Если тебе суждено погибнуть — ну погибай. Это твои проблемы».— «Неужели вы такой жестокий человек?» А он: «Я о себе не думаю. Тем более не могу думать о тебе».

Правда, он меня предупреждал: «Лучше откажись. Найди себе другого сценариста. Не ходи за мной».

Но я все-таки сделал эту картину, и только теперь, по прошествии трех лет, начинаю в ней что-то понимать.

С этой точки зрения, «Месть» — гораздо более традиционная работа. Я был страшно рад, когда прочел этот сценарий. Боже мой, наконец-то сюжет, драматургия, есть что поиграть актерам, есть возможности для режиссуры, для монтажа. Одно удовольствие после всего ужаса, пережитого на предыдущей картине.

Г. Черменская. И все-таки давайте еще раз вернемся к одной из самых загадочных ее сцен: почему старику, чтобы убедить гостя, пришлось умереть? Не в том ли дело, что смерть как раз и есть центральная ценностная категория для обычного сознания, и, только перешагнув через ужас или страх перед нею, можно выйти к новому мироощущению. Насколько болезненно дается этот перелом, и свидетельствуют ваши «кошмарные» воспоминания о картине.

Е. Шинарбаев. Вы попали в самую точку. Еще в самом начале работы над картиной «Сестра моя, Люся» я писал киносценарий и решил выбросить из него эпизоды с больной корейской девушкой. Ну, зачем мне она? Ни с кем из героев не связана, ничего не делает, только сидит у окна — и все. А метраж тянет.

Ким прочел сценарий и спрашивает: «А где эта девушка, у окна?» Я говорю: «Да она только действие тормозит». Как он на меня закричит! Мы так разругались, что он меня из дома выгнал. А уж позже сказал: «Ты пойми, что такое эта девушка. Это смерть. Вот почему мальчик часто подходит к окну и рассматривает девушку. Он вглядывается в лик смерти. Человек, не видевший смерти, никогда не поймет жизни».

И то, о чем вы говорили, совпадает с жизненными установками Кима — у него в каждой картине есть нечто подобное.

Но почему так — не знаю. Наши роли распределены: Ким — композитор, я — исполнитель, не всегда понимающий замысел создателя.

Надоело мне это, и как-то раз накануне съемок «Мести» являюсь я к Киму и говорю: «Должен сознаться, что совершенно не понимаю, почему герой в такой-то ситуации вот так поступает. Объясните, какой там механизм внутри?»

И Ким мне сказал: «Не лезь туда. Не пытайся разъять как игрушку, на части. Я скажу тебе, что ты там найдешь,— пустоту. Там ничего нет. Не разбирайся, не задавай вопросов. Нет ответов на эти вопросы».— «А что же мне объяснить актерам?» — «И актерам скажи: я сам этого не понимаю, и автор не понимает».

Г. Черменская. Трудно представить, чтобы актеры удовлетворились подобным объяснением.

Е. Шинарбаев. Знаете, как раз корейские актеры не ждут объяснений. Я впервые столкнулся с этим — они работают как-то иначе.

Г. Черменская. Меня поразили их лица: спокойные, почти неподвижные, скуднейшая мимика. Каким образом ты прочитываешь по ним тончайшие оттенки эмоций — остается загадкой.

Е. Шинарбаев. Дивные лица! Они меня просто потрясают своей красотой. Я стал присматриваться к ним, когда начал работу над «Местью», и, помнится, застывал на ходу, завидев на улице какое-нибудь выразительное корейское лицо.

С ними работаешь точно так же, как с детьми. Мы условливаемся, какая будет мизансцена: как они пройдут, повернутся, посмотрят и так далее — но суть сцены я им не объясняю, да и они как будто не надеются, что я ее расскажу.

Например, Валечка Те, которая играет у меня во всех картинах,— она даже не актриса, она младший библиотекарь и ничего в

нашем деле не понимает. И когда мы снимаем крупный план — перед ней ставится только одна задача: не моргать!

Но, конечно, это только часть правды. Мы ничего не обсуждаем — но у нас идет диалог на каком-то другом уровне. Они играют по ту сторону от камеры — я играю по эту. Между нами очень мощный контакт.

Скажем, мы репетируем эпизод с Сашей Паном, исполнителем роли Сунгу. Обговорили мизансцену, Саша схватил ритм? — достаточно, будем снимать. Вдруг ко мне подбегает ассистент: «Ермек, Сашу всего колотит!» Я говорю: «Отлично, значит, он понял, что надо делать в этой сцене». Потому что меня самого в этот момент трясет точно так же. Я ничего ему не объяснил — он сам уловил, что это очень важная сцена. Но между нами как бы действует негласный договор: нельзя выражать то, что мы понимаем, словами. Единственное, что я от него постоянно требовал,— как можно меньше «лица»: «Изо всех сил держись, чтобы на лице ничего не появилось».

И на картину я взял его без проб. В один прекрасный день приходит ко мне незнакомый юноша и говорит: «Ермек, выслушайте меня. В моей жизни были ситуации, очень похожие на то, что происходит с героем вашего фильма». Я ему отвечаю: «То, что вы знаете про этого героя,— ваше. То, что я знаю о нем,— мое. Я могу только догадываться, что вы хотите мне рассказать, но я не хочу слышать ни слова, мне это будет мешать. Достаточно и того, что вы чувствуете совпадение». А по его глазам я чувствую, что так оно и есть. И мы утверждаем его на роль, хотя актер он совсем неопытный, студент 1-го курса.

Г. Черменская. Несколько странно слышать о таком методе работы от ученика мастерской Бориса Бабочкина, ярчайшего представителя русской психологической школы.

Е. Шинарбаев. О, Бабочкин был не только великий актер, но и прекрасный педагог.

Бабочкиным заложены в нас очень сильные художественные и человеческие установки. Это был очень принципиальный человек и очень остро сложившийся художник. И эти острота и принципиальность — они и во мне укоренились. Что еще? Любовь к слову.

Вот пример. Озвучание роли Сунгу было сущей мукой и для Саши Пана, и для меня. Ему это совсем не дано: «полный рот» всяких звуков, а как он их соберет — не знает. Одну сцену — какие-нибудь полстранички текста — писали целую смену, восемь часов, пока оба на карачках не выползали из зала, и он спрашивал: «Ну, я опять не сделал то, что надо?» Я говорю: «Честно — процентов на десять. Но вы слишком молоды, чтобы сделать сейчас лучше». Старуху лекарку озвучивала московская актриса, текста там совсем немного, но мы долго искали тембр, и лишь за шестнадцать часов, когда звукооператор была близка к истерике, сумели найти ту хрипотцу, которая — приблизительно — мне была здесь нужна. Вот это как раз и идет от Бабочкина. И еще многому, многому я у него научился, и только потому, что багажу этому применения на «Казахфильме» не находилось, я и «подался» в режиссеры — во ВГИК, к Герасимову.

Но и с ним у меня долго продолжался некий тайный спор, поскольку я при случае вседа подчеркивал, что я ученик Бабочкина. Правда, это не мешало нам с Герасимовым позже стать друзьями.

Г. Черменская. На ученика Герасимова вы, честно говоря, похожи еще меньше. По вашим картинам «вычислить» это почти невозможно.

Е. Шинарбаев. Я не стал учеником Герасимова — то есть последователем его традиции или школы. Но пять лет, проведенные нами за надежной спиной Сергея Аполлинариевича, были чудесным временем. Хоть это и был «расцвет застоя», но рядом с мастером мы чувствовали себя совершенно свободно.

Он стойко защищал нас от всяких идеологических «контролеров».

Но если вернуться к разговору о прямых влияниях, то режиссуре, как ни странно, я учился у своей сокурсницы эстонки Катрин Лаур, потрясающе талантливого и очень глубокого человека. Я открыл для себя, что такое режиссура, именно из ее учебных вгиковских работ. Сейчас она живет в Мюнхене, стала преуспевающей, авторитетной журналисткой, пишет блестящие политические обзоры, но я не теряю надежды, что она вернется в кино, и мы как сорежиссеры сделаем совместную постановку — по сценарию Кима, разумеется.

Те вопросы, порой неразрешимые, которые стоят перед каждым художником,— отношение к действительности, поиски истины, справедливости, добра, любви и так далее — рядом с нею они не вызывают во мне отчаяния и безнадежности. Даже наоборот — в них появляется какая-то влекущая тайна. Таково воздействие человека, внутренне абсолютно свободного, а Катрин именно такой человек.

Г. Черменская. Я слушаю вас и думаю, какие колоссальные душевные силы вложены в ваши картины. И как это несоизмеримо с той небольшой зрительской аудиторией, на которую, увы, они обречены по многим причинам, среди которых не последнюю роль играет их «казахское» происхождение: сами знаете, какое стойкое равнодушие к национальному кино проявляет публика, не го-

воря уж о прокате. Но, впрочем, может быть, вы и не стремитесь к широкому признанию?

Е. Шинарбаев. Вы знаете, поначалу это было для меня очень больной проблемой.

После того как «Сестру мою, Люсю» показали по казахскому телевидению, на студию пришло целых... два письма! Карагандинский шахтер благодарил и писал о потрясении, испытанном всей его семьей, а темиртауский металлург требовал примерно наказать авторов возмутительной картины, непонятной простому человеку.

«Выйти из леса на поляну» — ну, это был просто клинический случай, ее никто не мог выдержать, никто! Зритель просто помирал с тоски. Картина провалилась везде, где только можно. Были, конечно, отдельные безумцы, которые восторгались, говорили, что это чудо...

Но в последнее время я как-то успокоился. Ведь здесь, как и во всей нашей жизни, нет этой абсолютной поляризации: «хорошо — плохо», «добро — зло», «да — нет», а значит, нет противоречия: или то — или другое.

Я очень хорошо понимаю тех зрителей (и даже сам к ним отношусь), которые «пашут» целый день где-нибудь в скучной конторе и так опупевают от этого, что уж вечером жаждут отдыха и развлечения, им нужна веселая комедия, роскошная мелодрама или захватывающий детектив. Я сам получаю громадное удовольствие от подобных картин.

Более того — если бы таких картин, как делаем мы с Кимом, было значительно больше, то я первый бы возмутился и перестал ходить в кино. Пусть будет соотношение один к тысяче... да, пожалуй, это оптимально. Но важно, чтобы сохранялись обе части пропорции: и этот один фильм, и эта тысяча.

Так что теперь у меня нет грусти по этому поводу. Недавно мы с Кимом вновь смотрели «Сестру мою, Люсю» — картина по-прежнему свежа, даже те недостатки, которые я видел в ней раньше, куда-то исчезли. И «Выйти из леса на поляну» все еще хороша,— если не сказать, что стала с годами еще лучше. У меня есть уверенность, что эти картины рассчитаны надолго — в них не заложено ничего злободневного, они вне сиюминутных проблем и забот.

Г. Черменская. Не этого ли как раз и добивался на съемках Ким, повторяя вашей съемочной группе загадочную фразу: «Реальности — нет»?

Е. Шинарбаев. Это то, на чем мы сошлись с Кимом в 1983 году. Я тогда спросил его: «Анатолий Андреевич, почему так происходит: живу я в этой жизни — и ничего в ней не понимаю. Но вот сажусь читать ваши книги — и как будто прозреваю. Когда делаю фильм и потом смотрю его на экране,— опять же что-то начинаю понимать. Получается, что в жизни я дурак, но есть другой мир, другая реальность, в которой я становлюсь человеком».

И слова Кима «реальности — нет» я воспринимаю так, что нельзя строить картину по законам этой реальности, в которой мы живем каждый день. Но это правило действует только на время съемок картины. Все остальное время члены группы живут так, как они хотят. Я никогда не вмешиваюсь в их жизнь и ничем им помочь не могу. Но пока мы все вместе работаем, я отвечаю за каждого и каждому говорю: «Вам будет хорошо на этой картине, вы будете довольны и счастливы, у вас будет для чего жить. Откройте любую страницу сценария, прочитайте — как это прекрасно! Вы посмотрите на этих актеров — какие у них потрясающие лица!» И людям уже не нужны никакие объяснения — у них совершенно другая реакция возникает на то, что невозможно логически обосновать. Здесь уже действуют законы другой реальности.

Г. Черменская. Не совсем понимаю вашу мысль: что же, тогда наша повседневная реальность — только игра видимостей?

Е. Шинарбаев. Нет, не думаю. Если отнестись к ней, как к видимости, мы тогда можем... под трамвай попасть! Я подумал: «Ой, это игра!» А он взял и переехал меня.

И в той, и в другой реальности человек существует. Как в той, так и в этой он может быть и справедливым, и добрым, и счастливым, и талантливым... но только в этой ему труднее таким стать.

Хотя иной раз я и сам думаю: а какая реальность реальнее? Обыденная или та, в которой мы существуем тайно?

Когда задумываешься об этом, весь мир и сам человек предстают в ином свете.

Жизнь развивается совершенно по другим законам. Не так, как мы привыкли думать: сделал добро — вот тебе 25 рублей. Сделал зло — получай плетку.

Г. Черменская. Еще и поэтому возмездие оказывается бессмысленным в вашей последней картине?

Е. Шинарбаев. Да, потому что оно слишком прямолинейно. Это совершенно замечательно показано у Тарковского в «Сталкере»: можно к тому дому пойти прямым путем — и никуда не прийти; найдешь просто дом, комнату, полную песка,— и все, никакой Зоны.

А нужно идти во-о-он каким кружным путем, кидая какие-то там гайки-винтики. И это-то и будет единственно истинный путь.

Г. Черменская. Из леса на поляну?

Перестройка-2

Этот материал представляет собой стенограмму проходившей в начале этого года на киностудии «Грузия-фильм» дискуссии о новых формах и методах организации грузинской кинематографии.

Нодар Цулейскири (министр культуры Грузии). [...] Финансирование целиком будет идти из бюджета республики. Такого масштаба суммы, какие были у вас раньше, их теперь не будет. Это создает тысячу неудобств. Но батоно Бесо[1] хорошо продумал, как превратить киностудию в кинофабрику. Это будет демократическая структура. Мы хотим ввести такое же демократическое управление в других местах. В разработке новой структуры заслуги батоно Бесо очень велики. Эта структура — административный совет.

Среди вас — режиссеров и рядовых работников — нужно найти достойного, чтобы такой человек вошел в совет. Эльдар Шенгелая очень уважаемый человек. Кто-то из Союза кинематографистов, кто-то еще. И чтобы такой совет решал коллективно вопросы жизни киностудии, вопросы реорганизации студии.

Сейчас — вы все знаете — произошел конфликт между батоно Резо и Верховным Советом[2]. Но мы не должны терять объективность даже в таких больших конфликтах. Чтобы избежать их в дальнейшем, мы придумали следующую организационную структуру, если эта структура будет для вас приемлема. А с моей точки зрения — не «если». Она должна быть для вас приемлема.

И еще одно я хочу вам сказать — я это уже сказал батоно Резо, хочу сказать и вам. Одного дня я не останусь ни на своей должности, ни в каком-либо другом качестве в министерстве, как только наше правительство, наша нынешняя власть уйдет в отставку. Это для меня будет естественно. А если я нарушу это свое решение, даю вам абсолютное право просто выгнать меня из того учреждения, где я сейчас состою. Предположим, пять лет мы будем побежденными — побуду пять лет в отставке, «не у дел». [...]

Виссарион Гугушвили. Кинoработники должны понять, что киноискусство социальная система. Структура кинематографа, которая соответствовала прежней социально-экономической формации, должна измениться. Вместо административно-командной должна быть создана административно-экономическая система.

[...] Было решено, что в двух[3] больших объединениях, одно из которых киностудия, следует развивать и направлять процесс демократически, чтобы у него не было личного отпечатка и чтобы были учтены интересы всех сторон. Поскольку, как вам известно, административный аппарат имеет достаточно большие полномочия, было решено, что новая система управления может быть распространена на другие производственно-творческие объединения и коллективы, не только в сфере кино. У нас здесь есть такое соображение о совете, который мы назовем «административным советом». О его структуре можно высказать следующие соображения. В административный совет киностудии будут входить: представитель Главного управления кинематографии, поскольку ответственность за развитие киноискусства возлагается на это управление. Провал или успех — все это в конечном счете заслуга или вина этого управления. Затем. Депутат-кинематографист, член Верховного Совета. Известно, что народ выразил доверие нескольким кинематографистам и ввел их в Верховный Совет. Участие этих людей нужно нам еще и потому, что все документы, которые вы все вместе будете здесь и в других коллективах составлять, депутаты помогут провести в Верховном Совете. [...]

Следующее. В совет войдет бывший директор киностудии, чтобы была преемственность. Мы должны знать, как мы пришли к тому, что есть и что нас ждет.

Затем будет представитель Союза кинематографистов Грузии. Поскольку это крупнейшее и авторитетнейшее объединение кинoработников.

Киностудия — это завод, фабрика по своей структуре, по своей функции. А объединение творцов, художников — это Союз кинематографистов. Поэтому представитель киностудии — не только директор, но представитель киностудии, ее двухтысячного коллектива, представитель широких масс.

Я знаю режиссерскую точку зрения и я к ней присоединяюсь: фильм создает режиссер. Но воле и желанию режиссеров не должен приноситься в жертву двухтысячный коллектив. Простите, я составил примерную статистику. После войны на кино было затрачено в Грузии около полумиллиарда. А на эти полмиллиарда мы могли бы поставить на ноги здравоохранение. Но народ затратил такие суммы, потому что нуждался в духовной пище. (*Шум в зале.*) Простите, я доскажу

[1] Батоно Бесо — Виссарион Гугушвили (начальник Главного управления кинематографии Грузии).

[2] Речь идет о противостоянии директора студии Резо Чхеидзе новым политическим установкам грузинского руководства.

[3] Имеется в виду также грузинская студия документальных фильмов «Мематиане» («Летописец»).

свою мысль, спорить будем потом. Таким образом, народ затратил эти суммы и ожидает духовной пищи. И режиссер — это лицо, которое создает ее реально. Поскольку и директор, и представитель союза — режиссеры, надо было бы, чтобы интересы коллектива представлял такой его представитель, который выражает интересы студии в целом. Не интересы какой-нибудь одной профессии, а студии как таковой. Так что вы видите смысл этого приказа в том, что создается поистине демократическое управление. Совет можно было раздуть до пятнадцати человек, но представительный принцип остался бы без изменений. Этот совет должен создавать коллегиальную атмосферу, включать в работу широкие слои, чтобы ответственность была бы не единоличной, а коллективной. Это будет реальной гарантией того, что ошибки будут минимальными. Такова идея и содержание этого приказа. С полным текстом вы можете ознакомиться. (*Зачитывает текст.*)

«В переходный период независимая кинематографическая система Грузинской республики приступает к созданию кинокорпорации Грузинской республики. С целью обеспечения демократических начал приказываю:

Во всех подчиненных управлению кинематографии Грузии производственных творческих организациях, на киностудии «Грузия-фильм» и студии документальных фильмов «Мематиане» до реорганизации кинематографической системы отменить должности директоров киностудий, а руководство поручить административным советам в следующем составе: на студии «Грузия-фильм» — представитель Главного управления кинематографии, депутат Верховного Совета — кинематографист, бывший директор студии, представитель Союза кинематографистов, представитель киностудии.

Административным советам предписывается в двухмесячный срок, при активном участии работников киностудии разработать и представить в Главное управление кинематографии программу реорганизации кинематографии Грузии. Считаю это постановление вступившим в силу с 4 января».

Главное, повторяю, заключается в том, чтобы был создан демократический орган управления. И это соответствует той волне демократизации, которая идет сегодня по всей великой Российской империи, по всем колониям, и среди них мы тоже хотим идти этим путем (демократизации). Итак, в конечном итоге общими усилиями надо выработать то, чего ждут широкие круги кинематографистов. Такова эта идея. Она кажется взвешенной. Должен сказать, что пока остается в силе административная система управления, те деньги, которые будут выделены государством, должны быть израсходованы в соответствии с волею и желанием государства. Если деньги будут получены из внешних источников, которыми являются кооперативы, коммерческие банки, то там будут другие правила. Но в государстве — в любом государстве — существует администрация, которая ответственна за расходование государственных денег. И деньги должны быть израсходованы так, как того требует администрация и на те цели, которые определяет администрация. Таков порядок во всем мире, в любой стране, какой бы демократической она ни была.

Другое дело и особый вопрос, если параллельно возникнет и вероятно возникнет коммерческая система. Там финансирование будет идти из коммерческих источников, и мы не сможем вмешиваться. Это их риск, и все на их совести. Вот сущность, основа приказа. Мы можем, если будут вопросы, поговорить о деталях. Думаю, что бо́льшую демократию, более широкую форму демократии трудно себе представить.

Лана Гогоберидзе (режиссер). Может быть, вас и наше мнение заинтересует?

В. Гугушвили. Да, конечно, но только прошу принять во внимание, что это приказ. (*Шум в зале.*)

Мы все работаем в административной системе, мы на государственном бюджете и ответственны перед теми, кто нам этот бюджет дал. Нам следует привыкнуть к тому, что эти деньги, эти миллионы не есть наша собственность. Правда, вы тратите эти деньги, вы создаете при помощи этих денег то, что нужно, но надо помнить, что у этих денег есть хозяин. И перед лицом этого хозяина нам надо помнить об ответственности. Посмотрим теперь, как можно еще лучше все сделать, организовать? Как будет работать совет. (*Выкрик из зала: А кто этот совет?*) Одним из членов совета буду я как представитель управления кинематографии — Виссарион Гугушвили. Депутат Верховного Совета кинематографист Бараташвили. Актер Паата Бараташвили. Батоно Резо Чхеидзе — бывший директор. Представителя Союза кинематографистов и представителя киностудии вы выберете сами. Две кандидатуры не названы, они должны быть избраны. (*Шум в зале.*)

Эльдар Шенгелая (режиссер). Я начну этот разговор. Потом, видимо, многие захотят высказаться. Это вопрос нашей жизни. С ним связано все наше существование. Поэтому вы[4] должны понять, что простым разговором тут не отделаться. Это уже видно. Я хочу сказать, что вы, как министр, и вы, как заместитель по кинематографии, впервые явились на студию и прямо с готовым приказом. Это большая ошибка являться сюда сразу с готовым приказом. Встречи с коллективом у вас не было. Это очень большая ошибка.

Великая идея, великий лозунг Ильи[5] в том, что мы должны быть сами себе хозяевами, что наши судьбы в наших руках. С этого начиналось национальное движение. Это не только политический лозунг, это основа человеческого существования. Начиная с политического движения и кончая всеми проявлениями человеческой жизни и творчества. Всюду человек должен быть хозяином самому себе. Поэтому когда вы явились с этим

---

[4] Э. Шенгелая и другие выступающие обращаются из зала к сидящим в президиуме Н. Цулейскири, В. Гугушвили и Г. Марджанишвили (первый заместитель министра культуры Грузии).

[5] Имеется в виду Католикос Грузии Илья II.

приказом, вы допустили очень большую ошибку, непоправимую ошибку. Вы должны были сначала встретиться с кинематографической общественностью, понять наши беды, наши тревоги, наши мысли и тех, кто в оппозиции. Тогда ваш приказ не был бы таким односторонним, он бы всех объединял, всех бы устраивал, был бы всеобщим, выражал бы общую идею. А ведь мы давно размышляем, и у нас есть подготовленные документы, как устроить кинопроцесс. Мы серьезно думаем о том, как изменить социалистическую систему в кинематографии. (*Голос из зала: Кто этот профессионал, который решил убрать Резо? Кто этот профессионал, который решает вопросы моей жизни?*)

Я как депутат, пока я еще являюсь депутатом Верховного Совета, и вы это знаете, обратился к вам, обратился и к Коридзе[6]: во всех случаях, когда речь будет идти о кинематографии — ведь я являюсь председателем Союза кинематографистов,— ставить меня в известность. Просил, когда будут стоять эти вопросы, хотя бы разбирать их в моем присутствии. Но комиссия решает что-то, а депутата и секретаря Союза кинематографистов не зовут. Это демократия?

Н. Цулейскири. Я и вчера и позавчера непрерывно звонил вам, но не дозвонился. (*Смех в зале.*)

Э. Шенгелая. Я или в союзе, или на студии. (*Шум в зале.*)

Н. Цулейскири. Я звонил.

Э. Шенгелая. Дело в том — я закончу,— идея кинокорпорации касается и нас. Мы не против перемен. Но, может быть, мы предложили бы и что-нибудь еще. Есть и другие более демократические формы. Кинокорпорация, как таковая, есть совершенно советская, подчиненная государству организация. Советские киноструктуры уже от этого отказались. Мы уже целый год живем в новых структурах. А вы возвращаетесь к формам, от которых советская кинематография уже отказалась. (*Голоса из зала: Вы говорите о предложении как о свершившемся факте и смешиваете с приказом. Приказ — об этом не может быть и речи. Надо создать проект приказа. Пока никакого проекта нет.*)

Существует лишь основное направление, которое стоит еще под вопросом. Так будет или нет. И должен быть создан коллективный орган, и не только он один, под руководством которого должен быть создан проект. То есть проект проекта. А мы рассматриваем его так, как будто это скрепленный печатью документ. (*Шум в зале.*) Минуточку, мне помогать не надо.

Вам нужна комиссия, которая будет заниматься оформлением кинокорпорации, а мы говорим о комиссии, которая займется преобразованием в кинематографе. Воплотится ли это в кинокорпорацию, кинофонд или еще что-нибудь другое, это особый вопрос. Непрофессионалы решают нашу судьбу и написали, какой она должна быть, а потом пригласили нас и объявили. Для меня это означает диктат. Мы никакого участия в этом не принимали. Такой подход означает для меня диктат и больше ничего. [...] Диктат может исходить и от организации — от пяти-шести человек.

Решается, что такое кинокорпорация. Я пока не знаю, что и в каких формах должно быть и устроят ли эти формы общественность. Я только говорю, что игра должна быть рыцарской. Больше пока разговора ни о чем нет. Совместно власть и кинообщественность должны решить: в каких формах им существовать.

В. Гугушвили. Это все уже написано в приказе.

Э. Шенгелая. Мы не можем его принять. Я не могу принять фразу: государство дает деньги. Я должен снимать то, что потребует государство? Мы этого не можем принять. Я вам прямо говорю, у нас с вами будет большая конфронтация. Я еще раз говорю — мы уже два-три года живем так, что все принимаем и утверждаем здесь сами в студии. А вы хотите вернуть нас к советским структурам. Вы хотите диктовать нам сверху. Почему? Оттого, что даете нам деньги?

Теперь, поскольку мы сами создаем такие документы, поскольку союз провел конференцию, которая решила созвать специальные комиссии по перестройке нашей системы, разумеется, мы поддерживаем мысль о том, что должна меняться не только киностудия, но и вся структура кинематографии. Но если будет вырабатываться новая структура, почему мы должны будем устранить директора? Я не понимаю, батоно Нодар, этой позиции.

Киностудия не должна быть ареной для политики. Правительство и в Америке меняется. То республиканцы, то демократы у власти, а Голливуд работает сам по себе. А сейчас я понимаю так, что вы желаете отставки батоно Резо и к этому плану подверстали устранение директора другой киностудии[7]. Это смешно. Это политическая история. За два месяца, у вас там написано, за два месяца должна быть создана новая структура. Через два месяца директоров больше не будет. Все как-то перестроится. Но почему такая спешка? Неужели мы не можем обдумать все совместно и принять решение хотя бы большинством голосов. Нет, я вижу подо всем этим что-то другое. И напрасно вы себе это позволяете. Не берите на себя такое. Передайте тому, тем, кто вам это поручил, что таким образом наносится только вред их авторитету. А по-другому мы могли бы поработать нормально два месяца, и вместо слова «бывший директор» осталось бы просто «директор». (*Аплодисменты.*)

Мы с директором спокойно договоримся, все будет так, как нужно. Только общими усилиями, общими действиями. Нам многое предстоит решить и сделать. Ведь сохраняют национальное кино без всякого диктата в малых странах, таких, как Грузия? (*Голос из зала: Было у нас время — 70 лет, чтобы изучить.*)

[6] Теймураз Коридзе — председатель Комиссии Верховного Совета Грузии по науке, образованию и культуре, один из соратников З. Гамсахурдиа и идеологов «Круглого стола».

[7] Студия документальных фильмов «Мематиане», директором которой (вплоть до устранения в 1991 году) был писатель Чабуа Амирэджиби.

Батоно Бесо, я очень прошу найти общий язык. У нас было две встречи, они оставили приятное впечатление, вы это помните, мы можем договориться. Но только не будем идти таким вот путем. Потому что 70 лет мы были в подобном положении. Знали бы вы... Тем не менее, были созданы фильмы — я никогда не соглашусь с той точкой зрения, что грузинское кино не послужило интересам своего народа.

Теперь мы говорим о серьезной перестройке, в этот сложный период я очень боюсь спешки. Мы начинаем самостоятельную жизнь в обреченной стране. Кино вообще-то предмет роскоши. А у нас нет гвоздей, нет многого такого, без чего невозможна нормальная работа киностудии. В этой ситуации идеи — замечательно. Но как сегодня все это устроить — неизвестно. Надо все взвесить и обдумать. [...]

Мы говорим, киноискусство. Тот, кто создает киноискусство — вот те люди и должны быть в будущем совете. Никаких «широких масс» нам тут не нужно. Что значит представитель «широких масс»? Это большевистская, коммунистическая идея. [...]

В. Гугушвили. Батоно Эльдар, если вы смотрели текст приказа, вы должны были обратить внимание, что в совете администратор среди пяти человек только один. Зачем нам тут депутат Верховного Совета? Дело в том, что он должен помогать нам проводить необходимые документы в Верховном Совете. Это не комиссия, которая будет разрабатывать план перестройки. И, как вы видите, у комиссии будет иерархическая структура. Потому что на этой студии будет одна комиссия, на другой студии может быть создана другая. Может быть отдельная комиссия создана в Комитете кинематографии и союзе, и может еще быть объединенная комиссия в будущем. Поскольку кинопрокат тоже должен быть включен в общее обновление. Все это подразумевается само собой. Этот приказ не запрещает ни это, ни что-либо другое. Этот приказ означает, что на киностудиях в переходный период будет коллективная система управления. Чтобы на подготовленных приказах не было печати единой личной воли, что вовсе не устраняет личную ответственность. Но, с другой стороны, устанавливает ответственность коллективную. [...]

Лана Гогоберидзе (режиссер). Задумайтесь, что происходит. Мы все вместе, я себя не отделяю, боролись за то, чтобы разрушить административно-командную систему и, с другой стороны, диктат российской империи. Мы вместе боролись. Я могу сказать о себе без всяких оговорок, что я была в рядах тех людей, которые боролись за это. И мы этого добились. Сегодня победило то национально-освободительное движение, в коренном и широком смысле, которое смогло победить. Более узко, более точно говоря, победил «круглый стол», к которому вы принадлежите, и мы это принимаем. Я с самого начала хочу сказать: политически мы это принимаем и с удовольствием будем сотрудничать с вами, без каких-либо задних мыслей. Это первое. Второе. Вы не просто совершаете большую ошибку, боюсь, чтобы вы не пошли ошибочным путем. Тогда случится размежевание.

Знаете, как следствие нашей борьбы, которую мы столько времени ведем,— а мы, в частности, в области кино — достигнуты определенные результаты: за пятнадцать лет из Москвы, из Госкино нам не приходил ни один приказ. Знаете вы это? Ни разу!

Когда вы сказали, что *это приказ*, я изумилась: и это говорите мне вы — вчерашние мои соратники! Я обращаюсь к вам, Нодар и к вам, Георгий[8]. Соратники! В великом деле! Мы боролись за то, чтобы нам не присылали приказов и мы не принимали приказы как рабы. Что это означает — приказ! Мы этим живем, существуем, дышим. Мы пришли в этот мир, чтобы делать кино. И для этого у нас есть мозги, сознание, кругозор и еще не знаю что... профессионализм. А вы говорите приказ — почему? Существует еще момент политической борьбы. Я думаю, что мы должны исключить политическую борьбу. Станьте на этот путь. Исключите политическую борьбу, и тогда все сразу договорятся.

Георгий Марджанишвили. *Вы* исключите эту политическую борьбу.

Л. Гогоберидзе. Нет, Георгий, *вы* исключите, вы победители. Очень прошу. Проект приказа, а не приказ! В течение года мы занимались проблемами кинематографии. Я была председателем комиссии, которая изучала общее состояние. В киносфере масса проблем. Как существовать? Этот вопрос стоит перед каждым малым народом. Вы говорите: «Если государство дает деньги, то оно, так сказать, и заказывает музыку». Это было только в социалистической системе. Например, во Франции кинематографисты борются за то, чтобы получать как можно большую дотацию от государства. Но никто их не спрашивает о том, как они тратят полученные средства. Потому что там есть свобода. Мы боролись за свободу, и нам казалось, что мы ее достигли. Пусть грузинское кино само решает, как ему существовать не только структурно.

Я очень напугана. Государство дало нам двенадцать миллионов — мы очень благодарны, но это не означает, что вернутся годы диктатуры и мы будем делать такое кино, какое нам заказывают. Кого-то возвеличивающее. Мы никогда этого не делали. Иногда в открытую, иногда тайком сопротивлялись. Чего мы только не делали, чтобы уйти от диктата. Как-то это нам удавалось. Потому и появились грузинские киноленты, которые остались. Только потому, что мы всегда боролись с диктатурой.

Я вас очень прошу, если это была случайная ошибка в пути — очень хорошо. Может быть, вы недостаточно все обдумали. Наша народная национальная власть ни в коем случае не должна идти по пути диктатуры. Это исключено. Это будет гибель грузинского кино. Если это не так, я очень рада.

Теперь то, что касается более конкретных вещей. Когда у нас была комиссия и она состояла из очень компетентных людей, мы думали действительно о перестройке. Не о той «перестройке»,

[8] Георгий Марджанишвили.

которая объявлена в России, потому что мы знали, как только мы станем свободными и сами начнем управлять, мы окажемся в трагической ситуации. Это я и сегодня понимаю: мы окажемся в тяжелейшей ситуации с точки зрения проката, с точки зрения финансов. Кто будет смотреть наши фильмы, как нам кормиться, самоокупаться? Этого мы не знаем. Этому мы не могли научиться. И бóльшие, чем наша, кинематографии гибли в мире. Вот какие проблемы стоят перед нами во всей сложности и полноте. Поэтому сегодня наше правительство должно, если оно хочет развития и торжества нашей культуры, стать на верный путь и как-то грузинскому кино помочь. Это первый шаг — двенадцать миллионов. Именно первый шаг, но советский. (*Шум в зале.*)

Да, именно советский. Это очень серьезный вопрос. Коллективная ответственность — это советская коллективная безответственность, она и ведет к гибели. Поэтому, если должен составиться этот совет, давайте говорить по-человечески, не будем приказывать, не будем называть это приказом. Пусть это будет проект приказа, который сегодня рассматривается. Посмотрим, что в нем хорошего, что в нем плохого. Почему мы принимаем его в принципе. Потому что мы изнутри думали о том же самом. Мы сидели вместе и думали, что таким образом мы работать не сможем — нужна перестройка. Сразу не упомянуть всего, почему нельзя и в чем причины. В принципе мы это принимаем. До того как осуществится реорганизация, ни в коем случае нельзя устранять директора, нельзя называть директора бывшим. Потому что элементарно прекратится производство фильмов, если не будет одного ответственного лица в этом огромном деле, которое делается. (*Шум в зале.*)

В. Гугушвили. Логики в этом нет.

Л. Гогоберидзе. Минуту. Ладно вам, дайте сказать. Я знаю это очень хорошо и беру это как первый постулат. Если вы это принимаете и если это принимает сам батоно Резо. Исключим политические моменты из работы киностудии. Не будем превращать киностудию в поприще борьбы, будем работать вместе. В течение двух месяцев попробуем обдумать ту структуру, которая в дальнейшем поведет грузинскую киностудию таким путем, чтобы грузинская кинематография не погибла. Я думаю, это, по-моему, самое конструктивное, что может быть. При Ермаше приходили не приказы, а проекты приказов. Мы их рассматривали и принимали решения и отсылали. (*Крики из зала: Зачем мы тут собрались? Если это приказ, зачем мы тут? Мы же не свиньи.*)

В. Гугушвили. Давайте по порядку. Приказ есть формальное основание для того, чтобы провести какое-нибудь мероприятие. (*Шум в зале. Голос из зала: Мне обидно. Для чего боролись, чтобы так с нами разговаривали. Другой голос: Разве это касается только киностудии. Весь город деморализован. Батоно Звиад*[9] *тоже приходил раньше на студию. Все здесь раньше собирались.*)

[9] Батоно Звиад — Звиад Гамсахурдиа. В настоящее время Президент Республики Грузия.

Кетеван Долидзе (режиссер). Можно мне минуту? Я не против кого-либо, ни к одной партии не принадлежу. Господь Бог да не вмешает меня в политику. Но вы хотите снять батоно Резо.

Если понадобится, я отдам жизнь за Грузию, за своих детей и за всех. Я думаю, что мой отец и моя мать оба принесли себя в жертву Грузии. Ведь так, Бесо? Ведь мы сидели на одной парте и очень хорошо друг друга знаем. И теперь нельзя оценивать, кто бóльший патриот, кто меньший, нельзя взвешивать это на весах. Еще посмотрим. Бросим политику. Батоно Резо очень хороший директор.

Подождите. Пусть поднимется, пусть встанет какой угодно режиссер и скажет, кому и в чем помешал Резо Чхеидзе в его творчестве, в его деятельности?

Если человек должен уйти и этот проект составлен только для того, чтобы под благовидным предлогом и наименее болезненно убрать Резо Чхеидзе,— зачем мы здесь? Это моя позиция, и я думаю, что многие к ней присоединятся. Лучшего директора, чем батоно Резо, нам не найти. Политика должна кончиться. Лана замечательно здесь сказала — кончайте вашу политическую борьбу. Я уверена, что батоно Резо будет первым сторонником этого. Не будем припоминать друг другу, кто что сказал. Когда свобода торжествует, сам батоно Звиад сказал, что всякое сведение счетов с его стороны прекращается. (*Шум в зале.*)

Неустановленный участник дискуссии. Знаете, в политике, когда мы обращаемся к экзальтированным массам и говорим: выходите и покажите, на что вы способны,— это эмоции. Но эмоция карнавальна. И завтра они скажут, что им не дали обещанного и отступятся. Те, кто возвеличивал Джумбера Патиашвили, первые бросили в него камень. Оценивайте мои слова как хотите.

Теперь об экономическом моменте. Ни в одной цивилизованной стране, ни на Западе, ни на Востоке правительство не является «аркипосетури»[10], потому что правительство распределитель, а не владелец. Мы же не африканцы. Поймем это. Ты — функционер, ты исполняешь функцию в этой политической машине. Пойми это. Когда вы выходите, я же у вас не прошу денег. Вы меня простите, такой уж разговор пошел.

Это труды всех нас. Моего отца, плоды его профессиональной деятельности, заработанные деньги моего отца, который землю обрабатывает и отца моего отца. Отец кормилец. Послушайте, как это хорошо звучит[11].

Разрушение и построение — разные вещи. Диссидентское мышление при строительстве нового нам не будет полезно. Для разрушения нужна одна психология, для строительства требуется более уравновешенный, спокойный тип психики.

[10] Хозяин, эксплуатирующий рабов, обманывая их несуществующей целью. См. роман Чабуа Амирэджиби «Дата Туташхиа».

[11] По-грузински «мама» — отец, «марченали» — кормилец. Имеется в виду фонетическая близость.

И в первую очередь профессионализм. Такой, как у батоно Резо Чхеидзе, и такой, как у госпожи Кето[12]. Знаете, почему я вышел сюда? Она настоящая героиня. В самом прямом смысле слова. Потому что она внутренне не уступила своей совести. Оттого что пришел «круглый стол», из-за этого ей перестать смотреть с позиций нравственности, что ли? Это мужество, это честь.

Разве так можно, чтобы все газеты в один голос[13]... Так же нельзя, так не делается никакая политика.

И совсем последнее скажу. Резо Чхеидзе — патриарх грузинского кино. Он и Тенгиз Абуладзе — патриархи. Батоно Тенгиз, я плакал на ваших фильмах. Если вы встанете и скажете, что батоно Резо должен уйти, пусть он уйдет. Если вы не скажете, чтобы он ушел, а кто-нибудь посмеет убрать Резо, возникнет такое жестокое противоречие, которое Грузия не простит. (*Аплодисменты. Смех. Встает Т. Абуладзе и молча раскланивается. Смех. Аплодисменты.*)

Г. Марджанишвили. Я, Георгий Марджанишвили, рожден в 1955 году, искусствовед, первый заместитель Нодара Цулейскири. Это мои анкетные данные. Надеюсь, что долго не займу внимание. Я очень благодарен батоно Резо, лично я. Но хочу объяснить, в чем дело, почему я так благодарен. Вы помните фильм батоно Нико Цуладзе?

Я как бы соавтор, я тот самый человек, который что-то для этого фильма сделал, писал об исторических памятниках. Я ездил по пятам за этим режиссером и что-то по части искусствоведения и охраны памятников делал. В титрах есть и мое имя. А политика — это совсем другое дело. Если хотите говорить о политике, давайте, пожалуйста. (*Крик из зала: Для чего нам эти предписания, эти приказы?*)

Неустановленный участник дискуссии. У меня дрожат колени. Мне пятьдесят. Я ни пули не боюсь, ни драки, а сейчас я нервничаю. Зачем нам все это. Мы любим Резо. Нет такого человека, который мог бы встать и сказать, что он Резо не любит. Потому что, когда мы пришли на студию, он присматривал за нами, как отец. Нас обманывают. Нам уже говорили, что были враги народа. Что же и сейчас перед нами наши враги сидят, трое русских сидят, «тройка»? Когда мы говорим, что мы в политику не вмешиваемся, почему они припутывают сюда политику? Тогда давайте и мы сделаем политический шаг. Как можно не вмешиваться в политику, когда так обходятся с батоно Резо!

Тимур Баблуани (режиссер). К моему сожалению, единственное участие, которое я принял в движении — это 9 апреля, когда я повредил обе руки. Это мой вклад. Больше никакого участия не принимал. Кроме того, что снимал кино и думал, что этим я что-то делаю для Грузии. Если бы я так не думал, я бы себя не уважал. Что касается политики — мой отец сказал: «К сожалению, я тебе ничего, кроме отчества в паспорте, не оставляю. У меня к тебе одна просьба. Если ты ее исполнишь, я сочту, что что-то оставил тебе и как-то о тебе позаботился. Швило[14], никогда не вмешивайся в политику и ничего не кради». За свою жизнь я ни разу не вмешивался в политику и не крал. Но тогда было другое время. Какая там политика! Может, мы политику и не понимаем — как нужно, как не нужно. Но, что касается совести и человеческого мужества, это я хорошо понимаю. За это я голову положу. Это все понимают. В конце концов, в чем тут дело Вы такие, мы такие. О чем разговор. Как можно, чтобы один грузин, ругая другого грузина, стал лучшим грузином. Нет у нас такого права. Никто не имеет права ругать другого. Мы же грузины. Кроме любви, тепла и понимания, нам ничто не поможет. [...]

Что касается нашего профессионализма и знания кино — здесь в этом зале сейчас сидят такие профессионалы, которые не уступят никому из мировых величин. И не может быть, чтобы вы этого не знали. Вы что, не понимаете, кто сидит в этом зале? Вы помните, батоно Бесо, как мы были у вас и просили без нас не решать ничего. Потому что мы и так еле-еле душа в теле, ничего у нас нет. Как бы не случилось какого-нибудь эксперимента, от которого все развалится и исчезнет. Давайте выслушивать друг друга. Мы с трудом работаем. Мы против вас ничего не имеем. Ничего враждебного и противного вам. Я это говорю не потому, что боюсь. Я нисколько вас не боюсь. Не обижайтесь, но вы этого дела, нашего дела совсем не знаете. Каким бы вы ни были хорошим человеком.

Какие вам ни создай благоприятные условия, но если вас назначат хирургом, ведь вы убьете больного. Вы дела не знаете. [...]

Мы знаем, что нам нужно и чего не нужно. А когда возникает вопрос о такой личности, как Резо, и встает вопрос: должен он уйти или нет, давайте этот вопрос мы решим. Мы решим, уходить ему или не уходить. Потому что у нас достаточно патриотизма и любви к Родине и нас связывает сильнейшее желание быть вместе. Не будем совершать непоправимое. Давайте поступать правильно.

Н. Цулейскири. Сейчас создалось положение вот какое — вы защитники Резо, мы его противники. Здесь, разумеется, наша позиция проигранная. И вы всегда будете правы и прекрасны, а мы несправедливы. Мы можем продолжать до бесконечности. Каждый из вас хочет поддержать Резо, понятна ваша позиция. Вы этого мнения, мы — противоположного.

А сейчас, после всего, разрешите мне считать нашу встречу законченной. Все ваши замечания, разумеется, не изменят приказа. Уберем только слово «бывший». Да, была такая мысль — убрать слово. [...] (*Шум в зале. Выкрики из зала: Зачем мы разговаривали? Устроим референдум. Так нельзя... Н. Цулейскири уходит. В. Гугушвили и Г. Марджанишвили встают со своих мест.*)

---

[12] Госпожа Кето — Кетеван Долидзе.

[13] Очевидно, имеются в виду восхваления в адрес З. Гамсахурдиа.

[14] Швило (груз.) — сынок.

Л. Гогоберидзе. Жаль, что ушел батоно Нодар. Я обращаюсь к вам батоно Бесо и батоно Георгий. Я не понимаю. Столько людей говорило от души, с убеждением, с чувством, доброжелательно, с готовностью согласия. Неужели вы ничего не поняли и не усвоили? Я не верю. Вы ничего не поняли? Что же получается, что любые разговоры излишни, выходит, диалог невозможен, о диалоге не может быть и речи. Чего вы хотите? Киностудия — малый организм, вся Грузия — большой. Вы что хотите, чтобы мы были как животные, свиньи, панургово стадо? Волосы встают у меня, я смотрела вам в глаза, мне казалось, что вы слышите, хотя бы слушаете или хотите понять. В особенности я говорю это Георгию, сколько мы с ним разговаривали. А еще Нодару Цулейскири. Иначе приходится думать, что мы претерпели такую метаморфозу, что, право же, не остается надежды, что мы чего-нибудь дождемся. Господи, мы же хотим вместе работать. Мы же ничего другого не хотим. Ведь речь идет о грузинской культуре. Действительно, все это касается грузинской культуры. Мы же хотим строить культуру, ничего другого не хотим. Ни разрушать, ни уничтожать.

Баадур Цуладзе (актер). Так не получается. Сначала построим структуру, потом поговорим о личностях.

Нана Джорджадзе (режиссер). Дайте мне сказать. Я таких циничных партийных работников, как вы здесь, никогда не видела. Ни один партиец не говорил с таким цинизмом по отношению к грузинскому кино, как вы. Какое вы сделали резюме? Ничей талант, ничей профессионализм, никакие наши желания, никакое наше единодушие для вас ничего не значат. Этот приказ, какой-то приказ, который для вас кто-то написал. Мы что, марионетки? Для чего вы нас собрали? Партийцы хотя бы лавировали, делали вид, во что-то играли. А такого цинизма, какой показали вы трое сегодня, я никогда не встречала. (*Аплодисменты. Голоса из зала: Молодец. Хорошо сказала. Что с Наной? Нана Джорджадзе теряет сознание*). [...]

В. Гугушвили. Ничего здесь другого не было, кроме того, что вы объявили: что существует единственный человек, который должен руководить студией. Другого нет и быть не может. Но он будет в совете, он может делать все то, что он делал раньше. Весь опыт управления, которым он обладает, будет оставаться при нем, только распределится ответственность. (*Шум в зале*).

К. Долидзе. Мы с тобой сидели на одной парте. Я знаю, какой ты умный человек. Я знаю твой потенциал. Я не хочу, чтобы мой друг делал ошибку, непоправимую ошибку.

В. Гугушвили. 90 процентов высказанных здесь соображений нас не устраивают. Резо как руководитель, как человек, обладающий знанием и опытом, остается. Остается как член совета. (*Шум в зале.*)

Литературный перевод и примечания
Ирины Багратиони-Мухранели

Комментарий отдела культуры

С тех пор как на студии «Грузия-фильм» состоялся этот трудный разговор о судьбах национального кинематографа, прошло немало времени. Студия перестала быть единым производственным организмом, распавшись на несколько самостоятельных студий, а Реваз Чхеидзе перестал быть директором и даже «бывшим директором», как пытались окрестить его новые функционеры от культуры. Более не занимают посты министра культуры Грузии и его первого заместителя Н. Цулейскири и Г. Марджанишвили, тогда как В. Гугушвили пошел на повышение и занял кресло премьер-министра Республики Грузия. Но как бы ни сложились судьбы героев дискуссии в результате эволюции структур власти, проблема, на которую выводит грузинская стенограмма, не только не устарела, но и приобрела новую неожиданную актуальность в связи с кризисом тоталитарного сознания в Центре.

Утратив своего главного противника в лице диктующего Центра, республиканские национально-освободительные движения, сделавшие ставку на «сильную руку», могут оказаться в плену собственного самовластного государственного монстра. И не важно на какой почве — большевистской, необольшевистской или национал-большевистской — начнут вновь произрастать плоды тоталитаризма. Важно, что в пределах «единого пространства» опять же возникнет угроза робким побегам демократического мировоззрения. С той только разницей, что теперь это мировоззрение будет испытывать наибольшее давление не сверху, а снизу, не из Центра, а с мест.

Так как путь этой стенограммы к публикации был достаточно сложен, у нас не было возможности идентифицировать всех выступавших. Редакция приносит свои извинения неустановленным участникам дискуссии.

Е. Левин

Совет да любовь

В сентябре 1944 года у советского правительства, несомненно, было множество разнообразных дел и тяжких забот. Однако оно нашло время для «важнейшего из искусств» и 5-го числа приняло (подписанное И. В. Сталиным) постановление № 161 «О Художественном совете при Комитете по делам кинематографии».

Из постановления Совета Народных Комиссаров СССР

«О Художественном совете при Комитете по делам кинематографии»

5 сентября 1944 г.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет:

1. В целях привлечения к работе Комитета по делам кинематографии творческих работников в области киноискусства создать при Комитете по делам кинематографии Художественный совет.

2. Художественный совет при Комитете по делам кинематографии является постоянно действующим органом комитета и имеет своей задачей всестороннее повышение качества художественных кинокартин и обеспечение выпуска на экран полноценных в художественном отношении и высокоидейных по содержанию кинофильмов.

3. Для осуществления вышеуказанных задач Художественный совет рассматривает:

а) планы производства художественных фильмов;

б) тематические планы подготовки сценариев;

в) сценарии художественных фильмов;

г) материалы кинокартин, находящихся в производстве, и законченные производством художественные фильмы;

д) музыкальные партитуры кинокартин, принятых к постановке.

По всем этим вопросам Художественный совет дает свое заключение Комитету по делам кинематографии.

4. Председатель Комитета по делам кинематографии при представлении кинофильма к выпуску обязан сообщать в письменном виде заключение Художественного совета, а в случае разногласий при оценке фильма докладывать также мнения отдельных членов Художественного совета об этом фильме. [...] (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 915, лл. 99—100).

В совет (его цензорские функции несомненны), возглавляемый, естественно, председателем комитета И. Большаковым, вошли двадцать девять человек — лучшие из лучших: режиссеры *И. Пырьев* (заместитель Большакова), *Г. Александров,* С. Васильев, *С. Герасимов, В. Пудовкин, М. Ромм,* И. Савченко, *М. Чиаурели,* С. Эйзенштейн (участия в работе почти не принимавший), актеры и режиссеры *Б. Бабочкин, А. Дикий, Н. Охлопков,* Н. Хмелев, Н. Черкасов, Б. Чирков, оператор А. Москвин, художник В. Егоров, композиторы *В. Захаров, Т. Хренников,* Ю. Шапорин, Д. Шостакович (бывавший на заседаниях очень редко), писатели *Б. Горбатов, Л. Соболев,* К. Симонов, Н. Тихонов, секретарь Союза писателей Д. Поликарпов и два генерал-майора (род войск не указан) — *М. Галактионов* и *Н. Таленский* (курсивом выделены наиболее активные участники обсуждений — так сказать, постоянные члены совета; в несколько измененном составе он был утвержден постановлением Совмина 17 июня 1946 года).

Работа этого вначале влиятельного, а затем могущественного коллегиального органа еще не изучена. Большое упущение! Ибо подлинную историю советского кино невозможно написать, не осветив роль в его судьбе партийно-государственного руководства. А Худсовет стал важным элементом сталинской цензурно-политической системы идеологического надсмотра и полицейского сыска, сковавшей «искусство миллионов», как и всю нашу культуру.

Конечно, упоминания о синклите, продуманно составленном Большаковым и заседавшем за закрытой дверью, встречаются в

кинолитературе. Однако впервые дверь приоткрылась, и перед нами прошел один драматический эпизод бурной деятельности ареопага в статье Аллы Афиногеновой «Большая жизнь донецких шахтеров» («Искусство кино», 1989, № 9). Молодая исследовательница, поработавшая в читальном зале Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ СССР), рассказала об ужасе, охватившем высокое собрание, ранее одобрившее вторую серию «Большой жизни» Л. Лукова. Фильм был изничтожен Сталиным в начале августа 1946 года на заседании Оргбюро ЦК (после чего 4 сентября было принято зловеще знаменитое постановление «О кинофильме «Большая жизнь», в котором объявлялись вне закона также вторая серия «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна, «Адмирал Нахимов» В. Пудовкина, «Простые люди» А. Зархи и И. Хейфица).

Вчерашние сторонники картины Лукова на заседании Худсовета 15 августа отрекались от своих похвал, припоминали критические замечания в адрес ленты и клеймили ее, попутно благодаря «вождя и учителя» за то, что он открыл им глаза, поделился с ними всеобъемлющей мудростью и безупречным художественным вкусом.

Но хотя Худсовет на следующем заседании вновь громко покаялся и крайне решительно осудил свою позорную политическую незрелость, преступную идеологическую слепоту и жалкую эстетическую малограмотность, этого «шахсея-вахсея» верховному продюсеру советского кино было мало: проводилась в жизнь важная линия «культурной политики», о чем кинематографисты пока не ведали.

Повелевалось коренным образом перестроить работу Худсовета, по существу — изменить его функцию. На эту тему сделали доклад режиссер М. Калатозов, работавший в то время заместителем Большакова, и содоклад — И. Пырьев. Тут же выбрали комиссию для подготовки резолюции по докладу и содокладу. В нее вошли Герасимов (председатель), Ромм, Пудовкин, Галактионов. 19 августа она собралась и еще раз совершила отпевание хорошего начинания: ведь кинематографисты надеялись, что Худсовет станет их творческим помощником, умным, требовательным и доброжелательным другом, профессиональным арбитром и будет авторитетной и реальной защитой от безграничного и безнаказанного произвола малых и больших чиновников...

Стенограмма заседания комиссии Художественного совета по подготовке резолюции по докладу т. Калатозова и содокладу т. Пырьева на Художественном совете от 19 августа 1946 года (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1341, лл. 1—7. Публикуется по неправленной машинописной копии с незначительной стилистической правкой, которая не оговаривается).

С. Герасимов. Разрешите открыть наше совещание. Я думаю, что нужно напомнить, о чем у нас шел разговор. Разговор шел о том, что Художественный совет в своей повседневной практике скатился главным образом к очень лапидарной оценке тех произведений, которые представляются ему министерством на рассмотрение, исходя в своей критике не из идейного и художественного искомого, не из стремления вещи, а из того, как она практически сложилась к моменту просмотра. Поэтому ошибки, которые замечались Художественным советом, часто протоколировались в виде мелких возможных поправок, а не в виде настойчивых пожеланий Художественного совета к исправлению вещи в нужном политически-художественном направлении. Это основной момент, который нужно отразить в резолюции.

Во-вторых, критический анализ готовых произведений с точки зрения поставленной тематическим планом и утвержденной Художественным советом задачи. В тематическом плане формулируется ясный политический тезис — куда произведение должно вырасти? А затем в процессе работы вещь уклоняется в сторону и уже в таком виде рассматривается Художественным советом без возвращения к источнику, откуда эта вещь родилась.

Затем шла речь о технике работы Художественного совета, высказывалось соображение, что работа совета построена неудобно в том смысле, что обсуждение начинается сразу вслед за просмотром фильма. Люди не успевают его продумать, и часто поэтому высказывания носят случайный и непродуманный характер. Третье положение, которое высказывалось,— что критика должна быть, не взирая на лица. Этот момент также очень широко обсуждался на совещании. Было довольно своеобразное, я бы сказал, выступление Бабочкина — оно было искреннее и откровенное, он критиковал вещи с оглядкой на собственное положение, которое ему предстоит в ближайшем будущем. Я думаю, что это не мотив, и едва ли можно это присоединить к высказываниям членов Художественного совета. Я не уверен, что мы критиковали неискренне. Критиковали искренне, но критиковали не с тех позиций. Это уже момент другого порядка.

М. Галактионов. Надо все-таки вдуматься, в чем выразился либерализм.

С. Герасимов. Как раз в том, что мы исходили из данного, а не из искомого. Люди оглядываются на какую-то эмпирическую действительность, на практику, совершенно забывая о целях, о тенденциях, топчутся вокруг да около. Вот и получается либеральная критика. В частности, можно разобрать случай, например, с «Большой жизнью» как наиболее актуальный. Здесь можно найти все признаки этого либерализма, если взять такой аналитический раздел в резолюции.

В. Пудовкин. Первый раздел можно назвать вводным разделом. Нужно точно сформулировать то, что Художественный совет в своей практике пришел к очень неправильной системе оценок произведений искусства, в значительной мере с иногда более остро, а иногда менее остро, но субъективных позиций художников, приводивших очень часто к профессионально вкусовым оценкам. Причем основная неправильность, которая в этом смысле сбивала все оценки в нежелательную сторону, заключалась в конце концов в недостаточно глубоко и ясно понимаемой ответственности Художественного совета в его оценках за кинокартину как за большое государственное дело. Как отдельные примеры якобы справедливых и совпадающих с данными картинами оценок, но носящих такой профессионально вкусовой, субъективный характер, можно привести сумму оценок по «Большой жизни», характер оценок по «Глинке»[1] и по «Простым людям». При обсуждении «Глинки», безусловно, была очень явно выражена профессионально вкусовая, субъективная оценка. Я не склонен думать, что государственный объективный просмотр «Глинки» приведет к ее дискриминации, но что в оценке ее был упущен этот момент — это ясно.

Следовательно, должна быть дана формулировка о необходимости введения в практику Художественного совета максимальной объективности, к которой приводит рассмотрение произведения искусства прежде всего как большого государственного момента. Нужно еще раз подчеркнуть, что Художественный совет является государственным органом, отвечающим за кинокартину прежде всего как за произведение искусства, которое будет двигать народные массы в определенном направлении. Это слово «определенном» может быть расшифровано совершенно точно теми очередными партийными и общегосударственными задачами, которые формулируются правительством и партией. Это относится к формулировке первого раздела.

Вторым разделом, о котором говорил Герасимов, является правильный анализ тех чисто организационных приемов оценки — я бы сказал даже, методы работы над оценкой картины,— которые прямым образом связаны с этой неправильной общей установкой, которая была в работе Художественного совета. В чем основные недостатки организации обсуждений? Во-первых, это поверхностность, непосредственно проистекающая из того, что люди высказывали свое мнение, имея возможность по-настоящему обдумать его в течение не более чем часа, а иногда и 15 минут для первого выступавшего, но в пределах часа, что является для большого государственного, ответственного дела явно недостаточным.

Кроме того, члены Художественного совета не могли в своих оценках проявить достаточную степень объективности, потому что сплошь и рядом им недоставало материала,— скажем, мнения специалистов, людей, работающих в тех областях, которые затрагиваются в картине. Типичным является, например, полное отсутствие какого бы то ни было проработанного мнения шахтеров, людей, которые непосредственно связаны с угольной промышленностью, при оценке «Большой жизни». Произошла вещь недопустимая. Художественный совет с профессионально вкусовых точек зрения в большинстве случаев правильно оценил, скажем, высоту работы актеров и совершенно прошел мимо того, что эта работа актеров была направлена на пустое место. Сам Донбасс, основной характер восстановления Донбасса, которому сейчас помогают и государство, и партия,— этот характер был нами пропущен и, собственно говоря, подавляющему большинству членов Художественного совета был попросту незнаком. Я это говорю не в оправдание ошибок Художественного совета, но что это является явным недостатком метода обсуждения картин — это безусловно.

Какого же материала здесь явно недостает? Во-первых, истоков этой картины, восстановления в памяти точных установок, которые были даны сценаристом, а также теми инстанциями, которые этот сценарий утверждали как добротный и нужный нам.

Не хватает оценок консультантов или специалистов в тех областях, которые затра-

[1] «Глинка» (1947) — фильм Л. Арнштама (Сталинская премия второй степени).

гиваются данной картиной, в особенности таких, которые не могут присутствовать среди членов Художественного совета. В отношении «Большой жизни» это специалистов по углю, в отношении «Простых людей» — людей, знающих в области авиастроения, знающих работу заводов в период войны и эвакуации. Это второй пункт, который подлежит тщательной формулировке — недостатки методов обсуждения картин, подлежащие исправлению путем конкретных предложений. Это основные разделы, по которым мы должны составить резолюцию.

Затем должно быть охарактеризовано в целом, в каких формах и по какому основному пути должна будет идти дальнейшая работа Художественного совета: утверждать тему картины, затем нужно следить за подготовкой сценария, познакомиться с самим сценарием и затем знакомиться с материалом кинокартины.

Теперь представьте себе, что во всех этих этапах картина прошла через Художественный совет. Что из этого следует?

То есть прежде чем смотреть картину, мы можем совершенно точно восстановить, в какой тематический раздел вкладывалась эта картина, в какой степени и как эта тема отразилась в данном сценарии. Затем обязательно восстановить сценарий и сценарные положения в том плане, в какой степени они находятся в соответствии с тем, что есть в картине. И, наконец, те замечания, которые были сделаны Художественным советом, когда он просматривал материал готовящейся картины.

И мы можем в нашей резолюции, предлагая конкретные формы организации работы, ссылаться на эти четыре пункта.

М. Ромм. Ошибка Художественного совета состоит еще и в том, что мы часто и по чисто художественной оценке либеральны. «Синегория»[2] и картина Барнета[3] очень хорошие примеры. Здесь художественная ценность картины невысокая: рыхлость, несобранность, фрагментарность и так далее. Мы и на это не обратили внимания.

Было время в советском кинематографе, когда эти явления большей частью совпадали: «Мать», «Броненосец «Потемкин» и другие — они одновременно и идейно стояли выше остального потока, и художественно. Сейчас же иногда получаются такие вещи, что картина может идейно рушиться, художественно оставаясь довольно высокой. Но большей частью, если вглядеться, мы, вероятно, потеряли требовательность, потому что в отношении «Ивана Грозного» мы слиберальничали не только с точки зрения идейной, но и с точки зрения художественной. На «Мосфильме» мы Эйзенштейна разнесли вдребезги, а на Художественном совете его пожалели...

●

Читая этот текст сегодня, почти через полвека, ясно видишь — время ничего не скрыло, напротив, обнажило — как трудно было режиссерам произносить всю эту явную для нас чушь. Как мучительно выговаривались казенные слова и нужные, загодя отштампованные формулировки, среди которых тонули здравые суждения. Ведь эти умные, опытные, уже вкусившие и кнута и пряника люди не могли не понимать, что происходит на самом деле, чего от них требуют и к чему может привести кинематограф твердо намеченное развитие грозных, разрушительных событий. И при этом они свято верили в то, что их дело — не просто идеологическое и политическое, а именно государственное, и были убеждены, что Худсовет не может не являться «государственным органом», как выразился Пудовкин. Здесь не двоемыслие или двоедушие. И не то, что В. Ф. Кормер назвал «двойным сознанием интеллигенции» (см. его замечательную статью в «Вопросах философии», 1989, № 9). Здесь цельное, однако изуродованное, одномерное сознание людей, поглощенных, съеденных навязанной им однозначной функцией, что было равносильно социально-психологической лоботомии.

Конечно же, и Герасимов, и Ромм отдавали себе отчет в том, что и их очередные фильмы совершенно беззащитны перед таинственной высшей силой, непредсказуемо доброй и злой, и запросто могут оказаться в положении пудовкинского «Адмирала Нахимова», попавшего под колеса Молоха (с «Молодой гвардией» так и случилось, к счастью, в щадящем режиме). И Пудовкин знал, что он не застрахован от нового приступа державного гнева. Однако это их не останавливало, а подстегивало. Обличая «либерализм» Худсовета, они в той ситуации, где абсурд стал нормой, а норма — безумием и преступлением, где реальность тщился заменить топорно сколоченный миф идолопоклонников, а сам тотем, вопреки даже законам архаиче-

[2] «Синегория» (1946) — фильм Э. Гарина, Х. Локшиной по сценарию Л. Кассиля, экранизация его повести «Дорогие мои мальчишки».

[3] Видимо, фильм «Однажды ночью» (1945).

ского сознания, существовал вживе и диктовал все новые и новые табу,— в этой ситуации, где материальная действительность уступила место мистической, что могли делать режиссеры? Они только и могли, если не хотели бесславно погибнуть, заклинать судьбу ритуальными причитаниями, отводить беду самооговорами, как бы отказываясь от самих себя и принимая новый облик и новое имя, чтобы не узнали их злые духи; им только и оставалось, что совершать обряд жертвоприношения, в том числе и духовного самоубийства, чтобы умилостивить ненасытного идола, которого невозможно было ни задобрить, ни перехитрить, обыграть или обмануть, от которого никуда нельзя было скрыться.

Смешно утверждать, разумеется, что члены Худсовета никогда не ошибались или всегда исходили из принципиальных оценок, невзирая на лица и отринув личные отношения. Они бывали и неискренни, и невнимательны, и пристрастны, и равнодушны, и несправедливы, и неизбежно, конечно же, субъективны, как это и полагается в суждениях вкуса. Однако, читая стенограммы, приходишь к выводу, что за два года довольно трудного существования совещательный «мозговой центр» Большакова сделал немало полезного. Он вел себя, в общем, достойно, старался, насколько позволяли условия, быть именно советом, а не директивным органом, и ни разу топором в руках киноначальства не был.

В августе 1946-го все переменилось. Худсовету предписано было стать всевластной, но жестко подконтрольной цензурно-карательной инстанцией — помесью Держиморды, унтера Пришибеева и «человека в футляре». Эту новую функцию взамен «совета да любви» и оформила резолюция, предложенная комиссией Сергея Аполлинариевича Герасимова.

Резолюция

1. Художественный совет при Министерстве кинематографии СССР в своей деловой практике за последние месяцы в значительной степени отошел от задач, поставленных перед ним постановлением Совета Народных Комиссаров от 5 сентября 1944 года.

2. В ряде случаев Художественный совет утрачивал необходимую высокую требовательность по отношению к рассматриваемым кинокартинам, забывая, что каждое кинопроизведение советской кинематографии является по сути своей большим государственным политическим делом.

3. Вместо того чтобы в основу оценки ставить идейное содержание фильма, связь его с актуальнейшими вопросами советской действительности, его отчетливую политическую направленность, сформулированную в тематическом задании, стоящем перед данной картиной, Художественный совет в своей критике часто исходил не из задачи произведения, а из того материала, какой представляла ему данная предлагаемая картина.

4. Таким образом, Художественный совет в своей работе в ряде случаев не выполнял основной задачи, поставленной перед ним правительством, которая сводится к повышению качества художественных кинокартин и обеспечению выпуска на экраны полноценных в художественном отношении и высокоидейных по содержанию кинофильмов, допустив в ряде оценок либерализм и снисходительность к недостаткам картины.

5. Выступления некоторых членов Художественного совета часто основываются на субъективных профессионально-вкусовых оценках предлагаемой картины. Ярким примером этого является оценка картин «Простые люди», «Большая жизнь» и «Нахимов».

6. Именно такая узкопрофессиональная оценка приводила подчас к неумеренным восхвалениям чисто внешних достоинств произведения, в которых тонули справедливые критические замечания отдельных членов Художественного совета.

7. Следует также отметить, что члены Художественного совета, имевшие свою, отличную от общего мнения точку зрения, не использовали свое право занесения в резолюцию своего особого мнения.

8. В результате этого критика была в достаточной мере беззубая, в ряде случаев не направленная на выявление всех недостатков разбираемой картины.

9. Следует констатировать также, что сама организация работы Художественного совета страдала во многом существенными недостатками: разбор картин производился непосредственно вслед за просмотром, что не давало членами Художественного совета возможности достаточно глубоко продумать предмет своего выступления.

10. Также следует обратить внимание на то, что работа Художественного совета в очень незначительной степени развивалась в области рассмотрения сценариев и незавершенных материалов кинокартин, а сводилась главным образом к оценке уже готовых произведений, когда влияние Художественного совета не могло уже дать существенных изменений без кардинальной ломки всей картины.

Существенно также, что при обсуждении картин в распоряжении членов Художественного совета не было необходимых материалов, раскрывающих тематические задачи картины, записанные в тематическом плане, оценок, данных картине Художественным советом студии, выпустившей данную картину, Главным управлением художественных фильмов и так далее.

Считая сложившуюся практику работы Художественного совета по существу своему неполноценной, Художественный совет предлагает Министерству кинематографии СССР следующие изменения в организации своей работы:

1. Смотреть фильм заранее, не наспех. Восстановить практику комиссий.

2. Председатель комиссии или один из ее членов делает о просмотренном фильме подробный доклад, обязательно прочтя сценарий и доведя до сведения Худсовета имеющиеся отклонения от сценария.

3. Комиссия заключения заранее не вырабатывает.

4. Для работы в комиссии должен быть привлечен консультант по тем или иным вопросам, исходя из фильма.

5. К заседанию Худсовета должно быть обязательно заключение Главка и заключение Художественного совета студии.

6. Заключение Художественного совета по фильму должно состоять из пяти разделов:

а) общая оценочная часть;

б) оценка компонентов;

в) полное перечисление отмеченных недостатков;

г) практические предложения;

д) выводы.

7. Укрепить аппарат Художественного совета достаточным количеством квалифицированных сотрудников, на которых возложить всю подготовку совещаний с полным обеспечением членов Художественного совета необходимыми материалами.

8. Предоставить в распоряжение Художественного совета постоянное помещение для проведения работы комиссий Художественного совета.

9. Для повышения меры ответственности за свои оценки всех членов Художественного совета периодически заслушивать на заседаниях Художественного совета оценку вышедших картин зрителями, прессой и советской общественностью.

10. Для большей связи со зрителями предоставить членам Художественного совета возможность посещения московских и периферийных кинотеатров, выдав членам Художественного совета постоянные пропуска во все кинотеатры на территории Советского Союза.

Даже человеку, далекому от кино, ясно: для того чтобы Худсовет мог исправно, не вызывая более гнева, делать свое дело, то есть по всем правилам пограничного досмотра ощупывать, обыскивать, а затем с пристрастием допрашивать почти каждого из создателей фильма и простукивать, просвечивать, измерять и взвешивать каждое художественное решение, надо было приспособить к пропускной способности таможни все кинопроизводство, а ее темпу подчинить все отечественное фильмотворчество. Ведь вскоре члены Худсовета, не исключая и самых старательных, взмолились: мы же не успеваем и не в силах успеть, нам не справиться с такой нагрузкой, заседай мы даже ежедневно круглыми сутками! Очень много сценариев (литературные! режиссерские!), слишком много снимается фильмов... 17 июня 1946 года глава правительства подписал постановление, первым пунктом которого из производственного плана на 1946—1947 годы, ранее утвержденного правительством же, исключалось пятнадцать фильмов! Это было пока еще разовое мероприятие — проба метода и первый звонок. До катастрофы — постановления Совета министров от 16 июня 1948 года о резком сокращении фильмопроизводства в принципе, до лозунга «повышать качество фильмов за счет сокращения их количества» — было рукой подать.

Конечно, не забота о дееспособности ареопага привела к печально знаменитому малокартинью конца 40-х — начала 50-х годов. Напротив. Вначале была продуманная политика окончательного приручения киноискусства самым простым способом — превращением его в небольшой, легко обозримый приусадебный участок, где есть возможность заботливо, под неусыпным надзором выращивать каждое дерево.

А одним из ведущих садовников становилось высокое собрание лучших из лучших. Совет да любовь так и остались мечтой, несбывшейся надеждой. Иначе и не могло случиться в условиях сталинско-брежневского мифомира (термин Ю. Богомолова). Рассеивается, как морок, заколдованная, мистическая действительность — вместе с нею исчезает и необходимость в совете мудрейших как «государственном органе». Искусство, отделенное от государства и не подчиненное официальной идеологии, само находит себе советников — по любви, а не по расчету, министерскому приказу или правительственному постановлению.

Павел Финн, Семен Аранович

Я служил в аппарате Сталина, или Песни олигархов

Сценарий документального фильма

Надпись: «Ноченька».

Дребезжание старой, любительски записанной пластинки. Два голоса, дуэтом поют:

Ах, ты, ноченька,
Ночка темная...

Надпись: «Русская народная песня в исполнении секретаря ЦК ВКП(б), члена Политбюро ЦК ВКП(б) Андрея Александровича Жданова и маршала Климента Ефремовича Ворошилова».

Седой старик стоит в дверях и слушает, как — из далекого прошлого — поют вожди:

Ночка темная... Да...
Ночь осенняя... Ах!

Маленькая кухня в московской квартире. Швейная машинка «Зингер» на столе. Старая женщина в халате, Мария Харлампиевна Суханова, крутит ручку машинки, шьет. Ее муж, седой старик Дмитрий Николаевич Суханов, моет над раковиной посуду. На этом изображении звучит его голос.

Суханов *(за кадром)*. Секретно! Председателю Президиума Верховного Совета Союза ССР Клименту Ефремовичу Ворошилову от Суханова Дмитрия Николаевича. Прошение о помиловании. Обращаюсь к вам лично, дорогой Климент Ефремович Ворошилов, с убедительной просьбой о помиловании меня. Я признаю себя виновным в совершенном мною преступлении...

Слышно, как строчит швейная машинка.

На экране — крупно — чайная чашка с розочками.

Суханов *(за кадром)*. Это подарок...

Они с женой уже не на кухне, а в комнате, за накрытым для завтрака столом.

Суханов. ...Подарок от Валерии Алексеевны — это жены Маленкова. Это подарок в связи с пятидесятилетием в 54-м году...

Чашки и чайник из сервиза, треснутые и склеенные.

Суханов. Пятьдесят лет мне было... Да... В юбилейном вроде должны были наградить, но я за возраст ни одной награды не имею. Как говорят, юбилейных наград нет... Да... И потом, при Хрущеве, в 54-м году, этого и не могло случиться. Он имел неприязнь ко мне. Хотя в 53-м, я помню, я составлял проект о присвоении ему звания Героя Социалистического Труда...

Суханова. Тут и осталось всего четыре чашки... Небольшой сервиз... Это, пятьдесят лет когда Дмитрию Николаевичу было, Валерия Алексеевна прислала просто с человеком...

С у х а н о в. Из охраны.

С у х а н о в а. Охрана прислала, и все...

Снова строчит швейная машинка. Суханова шьет на кухне.

Крупно — лицо Суханова. Спокойное, с водянисто-голубыми маленькими глазками, в которых иногда скапливаются старческие слезы.

С у х а н о в. А мое дело...

На фотографии — еще относительно молодой Суханов. Крепкое, волевое довольное лицо. Как он непохож на себя теперешнего...

С у х а н о в *(за кадром)*. ...завязалось и связано с «делом Берия»...

И мы оказываемся в «зоне». Лагерь. Проволочные сетки. Решетки на окнах. Камера «шизо».

С у х а н о в *(за кадром)*. Это был лагерь для работников милиции, прокуратуры, суда...

Д. Н. Суханов

Вот такой состав нарушителей... Я был до некоторой степени психологически подготовлен ко всему. И к тюрьме, и к лагерю. Я даже готов был: если меня расстреляют — пускай расстреляют. Даже так.

Красный флаг развевается на здании ЦК КПСС.

Суханов стоит на Старой площади — напротив здания ЦК.

Камера медленно панорамирует по этажам, по окнам ЦК...

С у х а н о в *(за кадром)*. Самые большие кабинеты были у Сталина и Жданова. Да и маленковский кабинет солидный был, поскольку там происходили заседания секретариата. Мой кабинет был рядом с Маленковым, смежный с кабинетом Маленкова.

Один из подъездов ЦК.

С у х а н о в *(за кадром)*. А этот специальный подъезд был для секретарей ЦК, членов Политбюро... И я пользовался этим подъездом.

Кадры хроники: члены Политбюро идут по территории Кремлевского дворца. Среди них — Маленков.

С у х а н о в *(за кадром)*. С Маленковым я работал двадцать лет — в качестве помощника секретаря ЦК и помощника Председателя Совета Министров СССР.

Хроника. Маленков в своем полувоенном френче говорит речь с трибуны.

С у х а н о в. Эта работа была невероятно тяжелая. В среднем у меня выходило до семнадцати часов в сутки. В течение тринадцати лет я не пользовался отпуском.

Загородная местность. В саду, на скамейке, на фоне неухоженного деревянного дома, пятидесятилетний моложавый человек — сын Маленкова.

Сын Маленкова. Суханова, естественно, видел. Он бывал у нас, я его просто хорошо знаю. Он получил очень большую травму во время войны, между прочим. Во время войны бомба фугасная упала в кабинет отца и пробила это крыло в ЦК насквозь. Он в это время был вызван к Сталину. Суханова, который был в соседней комнате, бросило грудью на стол... О Суханове отец рассказывал это очень уважительно...[1]

Квартира Суханова.

Суханов. Как это ни странно, но у нас установились такие взаимоотношения — это будет парадоксально, конечно, сказано — но я никогда не обращался к нему по имени-отчеству. Он меня называл «товарищ Суханов», я его — «товарищ Маленков».

Фотография семьи Маленкова. Он уже стар. Рядом жена, внуки...

Суханов *(за кадром)*. У Маленкова семья была сплоченная. Жена, Валерия Алексеевна, она и в партии раньше, чем Маленков, была... Она была директором Энергетического института. Поэтому самому Маленкову это большая помощь, когда жена имеет большую эрудицию и может дать тот или иной совет.

Фотография времен двадцатых годов. На ней совсем еще молодая пара — Маленков и его жена.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Мать, к сожалению, была очень больна. У матери был «паркинсон», и отец почти никому не доверял за ней ухаживать. Я такой большой любви больше не видел ни у кого, как у отца с матерью...

Суханов *(за кадром)*. Было у него два сына — Андрей и Егор. Но они были маленькие еще.

Фотография Маленкова с двумя мальчиками — сыновьями.

Суханов. Дочь Воля вышла замуж за сына Шамберга, за еврея. Этот Шамберг был заместителем у Маленкова по работе. И в связи с тем, что пошли слухи недоброжелательные по отношению к евреям, Маленков даже предпринял меры, чтобы ее развести. Ее развели, и она вышла за другого замуж.

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Нет, это совершеннейшая чушь просто. Значит, тут такая вещь... Ну, во-первых, моя, так сказать, сестра, она человек вообще не такой, которого можно что-либо заставить, вообще просто это исключается... Она вышла замуж за него вопреки воле родителей — это действительно так. Они не хотели этого брака. Ну, во-первых, это был очень ранний брак, ей было восемнадцать лет. Но когда брак свершился, они жили у нас. А разошлись они по совершенно внутренним, интимным, так сказать, причинам...

На экране очень старая женщина — вдова Жданова.

И вот она — молодая, на фотографии рядом с мужем, Андреем Ждановым.

Сын Жданова *(за кадром)*. Зинаида Александровна, член партии с 1918 года. Это значит, сколько уже? Во время войны была в блокированном Ленинграде, находилась с Андреем Александровичем, делила с ним все эти трудные годы...

Высокие потолки, лепные карнизы в квартире Ждановых. За столом рядом со старухой Ждановой — ее сын, семидесятилетний, очень жизнерадостный, похожий на отца.

Вдова Жданова. Это так далеко было — уже позабыла...

Сын Жданова. Забыла, конечно. Но мы тебя обременять не будем, ты не утомляйся.

Вдова Жданова. Да, жили вот... Довольна жизнью прожитой, всеми трудностями, горестями и радостями...

Лицо девяностолетней старухи, существующей уже как будто в другом мире.

Квартира Сухановых.

Суханов. Я присутствовал почти на всех заседаниях Секретариата ЦК. Через меня

[1] По свидетельству самого Суханова, его контузило не в ЦК, а в здании МПВО (на ул. Кирова).— *Прим. ред.*

проходил весь учет назначений и перемещений. Я мог предложить кандидатуру, положить на стол, скажем, десять папок, десять дел личных. Или отвести, задержать назначение...

Московская улица. Суханов тихо, по-стариковски бредет с авоськой к «стекляшке» — к продовольственному магазину.

Суханов *(за кадром)*. У меня была персональная машина с спецгудками, как у секретарей ЦК. Если гудок, зажигался зеленый свет — «зеленая волна», так называлось. Без задержки! Милиция уже знала, что идет такая машина, едет секретарь или какой работник, который пользуется таким вот правом. Я проезжал в Кремль без досмотра, если я ехал на машине. По моему звонку я мог провести любого без пропуска. Вот я таким правом пользовался...

Хроника. Тридцатые годы, Сталин и его соратники в президиуме.

Суханов *(за кадром)*. В 1934-м году аппарат Центрального Комитета главное направление сосредоточил на кадровой, идеологической работе. В аппарате большое влияние осуществляли Каганович, Ежов... Была установлена система обязательной справки органов НКВД на порядок назначения того или иного работника состава номенклатуры ЦК. Без справки не могли утвердить человека. Нет замечаний — проходит, есть замечания, значит, им занимаются органы внутренних дел...

Старые фотографии безымянных солдат великой аппаратной армии. Лица, лица, лица...

Суханов *(за кадром)*. Существовал архив личных дел на каждого работника, входящего в состав номенклатуры ЦК. И этим архивом пользовался аппарат при подборе на должность вплоть до секретаря обкома, крайкома, ЦК компартии союзной республики и для самого аппарата ЦК.

Хроника. Тридцатые годы, Маленков на избирательном пункте.

Суханов *(за кадром)*. В 1936 году Кагановичем был рекомендован на эту работу Маленков...

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. В отличие от большинства членов Политбюро или даже от всех членов Политбюро, отец по своему происхождению относился к дворянскому роду. Его дед был полковник, брат деда — контр-адмирал. Они происходили из сербских дворян...

Неожиданно на экране возникает сын Жданова. Он смеется.

Сын Маленкова. Он получил очень хорошее образование. Потом он окончил Бауманский институт... Он увлекался физикой, электротехникой... Но условие было предварительное, что он должен служить в аппарате. И вот он начинает работать в аппарате по партийным кадрам. Сначала под руководством Кирова, потом начальником его становится Ежов.

Сталин со своими соратниками. Камера рассматривает фотографию и останавливается на Ежове.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Потом Ежов ушел дальше. Стал членом Политбюро и возглавил НКВД. Тогда и начинается «ежовщина»...

Камера медленно панорамирует по портрету Маленкова. Он еще молод, на его лице выражение настороженной сосредоточенности, знакомое и по более поздним изображениям.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Отец возглавляет отдел руководящих кадров...

Квартира Суханова.

Суханов. Когда отдел руководящих партийных органов в 1938 году подвел итоги обмена партийных документов и определил колоссальную потерю в руководящем составе районного звена, областного, краевого, республиканского, вот этот материал был направлен Сталину. Маленков готовил этот материал...

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. И вот здесь как раз происходит личная встреча отца со Сталиным, которая в значительной мере определила его дальнейшую политическую карьеру. Отец анализирует все действия, которые происходили в то время около него. Ему приходилось очень много по партийной линии наблюдать. Ведь шел огромный поток доносов, огромный поток обвинений, контробвинений. В этом во всем он должен был разбираться. И он пришел к выводу, что Ежов уничтожает много совершенно ни в чем не замешанных людей. То есть большинство было людей ни в чем не замешанных, но про некоторых это можно было доказать... И тогда он пишет письмо лично Сталину. Оно называется «о перегибах». Это письмо он передает через Поскребышева. И Сталин через сорок минут вызывает отца. И вот отец рассказывает сцену следующим образом... Сталин ходит по кабинету, молчит. Через некоторое время спрашивает: «Это вы писали это письмо?» И показывает его письмо. «Да, я писал». Он еще ходит, молчит... «Это вы сами так думаете?» «Да, я сам так думаю!» Еще походил и пишет: «Членам Политбюро на голосование. Я согласен. Сталин».

И. В. Сталин

Квартира Суханова.

Суханов. Сталин по этому поводу выразил недоверие Ежову и поручил Маленкову подобрать ему человека, которому он мог бы доверять. А Маленков дал поручение подобрать такую кандидатуру...

Фото молодого Берия.

Суханов *(за кадром)*. В ходе, значит, работы над личными делами, которые имелись на номенклатуру ЦК, выбрали кандидатуру Берия, который в свое время выполнял обязанности в системе ЧК, ОГПУ, НКВД в Грузии и в Азербайджане.

Берия и Маленков на фотографии.

Суханов. И вот в августе 38-го года поступило распоряжение об аресте Ежова. Арест произвели таким образом: в кабинет к Маленкову приехал Берия, был вызван Ежов. Причем характерно, что мне Маленков сказал, вот портрет, говорит, у нас в приемной висит, Ежова, сними, говорит, его. Я сделал такую работу, снял портрет — я уже понимаю, что к чему...

Самодовольное лицо Ежова.

Суханов. Ну, появились работники оперативные наркомата внутренних дел. Они встали у дверей. Когда Ежов вошел туда, то сразу за руки, наручники... И все.

Красный флаг развевается на фоне неба.

На экране — здание ЦК КПСС.

Суханов. Ежов... он был... Ну, я так могу охарактеризовать... Он страдал педерастией. Это я узнал из следственного материала. Я узнал, что он посетил Германию — для лечения, что ли... Я не сомневаюсь, что его там обработали. Я имею в виду, что его органы фашизма вовлекли в свою орбиту...

И снова вместе с «душевной» лагерной мелодией — приходит воспоминание о заключении...

Вот уж год, как пробыл я в тумане,
Вот уж год, как начал я страдать...

Зона. Проволочное ограждение.

Бокс. Зек играет на аккордеоне, поет:

И. В. Сталин и его соратники

Всем я написал, но только маме, ой, маме,
Я не в силах об этом написать...

Суханов *(за кадром)*. Я в основном находился в одиночном. Камера четыре метра в ширину, нары — восемнадцать досок, шириной тринадцать сантиметров, окно зарешеченное, двойное. Один раз в месяц свидание, прогулка — один час каждый день.

Знаю, мама, тянешь в жизни лямку,
А когда усталая придешь,
Выйдешь ты на Пресню, на Таганку, ой, мама...

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Сталин, может быть, в противовес другим олигархам, начинает все больше и больше опираться на Георгия Максимиллиановича...

Хроника тридцатых годов. Лица ближайших сподвижников вождя.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Он его противопоставлял всем. В каком смысле? Ну, во-первых, большинство окружения Сталина были политические работники. Он был одним из немногих специалистов. Сталин специалистов уважал и позволял им иметь свое мнение.

Хроника. Сталин и члены Политбюро на Мавзолее.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Сталин к этому времени, по-видимому, ощущал, что под его режимом есть какая-то пустота. Потому что режим не может держаться только на страхе...

Красная площадь. Демонстрация. Восторженные лица советских людей, обращенные к трибуне Мавзолея. К Сталину!

Сын Маленкова. И он ищет некую идею, на которую можно было опереться. Это идея, в общем-то, русского великодержавия. Имперская идея.

Сталин на Мавзолее...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Эта имперская идея, в общем-то, разделялась, так сказать, русской технической интеллигенцией, была, так сказать, естественна. Имперская идея — это не шовинистическая, наоборот, она ей как раз противостоит, потому что в империи все равны.

Маленков на Мавзолее...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Это идея ему, собственно, была близка всегда, как русскому дворянину. И здесь Сталин понимал, что имеет союзника по существу — в рамках своей идеи. Он совершенно не доверял в этом смысле, допустим, своему самому первому сподвижнику Молотову...

Молотов на Мавзолее...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Молотов был исполнитель. Молотова Сталин не уважал. Молотову он давал, можно сказать, пощечины на Политбюро. Когда он хотел от него получить ответ — а Молотов никогда не говорил первым, он сначала хотел узнать слово хозяина,— и вот здесь он получал, так сказать, пощечину, когда Сталину нужно было знать его мнение.

Каганович...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Аналогично он, конечно, относился и к Кагановичу, к Хрущеву, который был для него шутом.

Хрущев...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Он понимал, что эти люди будут делать то, что он прикажет. И когда он потеряет силу или зашатается, они его предадут. Потому что он заставил их в свое время совершить предательство по отношению к самым близким людям. Они же прошли все это. Молотов предал свою жену, Каганович — своего старшего брата...

Панорама по всем этим лицам, улыбающимся народу с трибуны Мавзолея.

Суханов *(за кадром)*. При решении некоторых вопросов, требовавших оперативного решения, Сталин доверял Маленкову свою подпись на документах. «За». Это он практиковал нередко...

Квартира Суханова.

Суханов. Таким же правом по секретариату ЦК пользовался я. Когда, скажем, заседание прошло, документы надо оформить, я писал, перечислял секретарей ЦК и ставил свою подпись. «За». Все «за» — и документ оформлялся. Если без заседания, тогда идет порядок опроса. Решается вопрос опросом, в круговую. По очереди пересылается документ, скажем, Хрущеву, за ним пересылается Суслову, потом следующему секретарю... Такой порядок.

Лицо Берия с ледяными стекляшками пенсне глядит с экрана.

Суханов. Я как-то, помню, позвонил... Звоню: «Лазарь Моисеевич!»... Сбился... «Какой я тебе Лазарь Моисеевич! Это Берия»... Неприятность была такая...

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Отношения с остальными членами Политбюро, они изначально были

основаны на противостоянии. И Сталина такое устраивало. Потому что особенно в последнее, послевоенное время он боялся своих олигархов, которые забирали власть. Он понимал, что ему нужно опасаться Берия... Аналогично он понимал и в отношении Жданова это... Хотя он пытался после войны повторить варианты 30-го года. Опять шпиономания. Тот же, допустим, космополитизм. Развивалась кампания. Но она уже не встречала того отклика. Как политик он это чувствовал. Но ничего другого предложить не мог... Это был объективный тупик.

Квартира Ждановых.

Сын Жданова. Запомнился мне один сюжет, рассказанный мне Михаилом Александровичем Шолоховым. Дело было в Вешках. Дом открытый весь, какие-то люди приходят, какие-то люди уходят. Бывают и люди, наверное, случайные. И однажды кто-то сказал: «Сталин — жестокий человек». Михаил Александрович призадумался и вот такую фразу бросил: «Жестокость — черта ограниченных людей». Прошло какое-то время. Шолохов приехал в Москву и пошел на прием к Сталину. Сталин его принял, но был достаточно сух. «Что у вас?» «Вот, товарищ Сталин, значит, школа в Вешках расположена в бывшем кулацком доме, и надо бы строить новую школу, не умещаемся сейчас»... «Ну, хорошо. Скажите Молотову, пусть оформит в советском порядке. Я не возражаю. Что еще?»... «Мы идем к весеннему севу, МТС нужны тракторы, просили, значит, помочь МТС». «Бумага есть?»... «Да, вот пожалуйста»... «Значит, министру земледелия — помочь!.. У вас еще что-нибудь есть?— говорит Сталин.— А то смотрите, у ограниченных людей и время ограничено...»

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Ну, нельзя упрощать Сталина и представлять его просто как тирана или главу мафии. Он был деспотом. Самое точное определение, мне кажется, для Сталина — это деспот. И как деспоту ему было небезразлично, что останется после него и как его память будет сохраняться. Он понимал, что никто из его олигархов не в состоянии удержать власть. И в этом смысле он последние годы сознательно готовил в преемники Георгия Максимиллиановича.

Квартира Ждановых.

Сын Жданова. Конечно, Андрей Александрович представлял определенное крыло в партийном руководстве. По моему разумению, как раз Андрей Александрович нес в себе традицию очень высокой по своему уровню интеллигентности...

Портрет Андрея Александровича Жданова на стене.

Сын Жданова. Вместе с тем были и другие крылья в руководящих структурах... И какая там эта самая интеллигенция или какие-то споры идеологические — все это чепуха, существуют практические вопросы, которые надо решать, а все это, так сказать, ни к чему... Думаю, что вот это практически-прагматическое крыло, не интеллигентное по своей природе, оно не совпадало с позицией Андрея Александровича, который, в общем-то, был одиночкой.

Квартира Суханова.

Суханов. Какой-то был все-таки обособленный деятель — Жданов. На положение лидера в партии, по-моему, он бы не пошел.

Квартира Ждановых.

Сын Жданова. Ну, сейчас, особенно в условиях гласности и разгула гуманизма, любые самые черные оценки в адрес Андрея Александровича уже высказаны...

Хроника. Сталин в окружении Маленкова, Хрущева, Кагановича, Берия...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Последние минуты Сталина, они тоже довольно характерны для всего этого фантастического времени. Сталин лежал в параличе, не мог говорить и только двигал одной рукой.

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Собралось все Политбюро. Жестом таким слабым руки, на себя манящим, он кого-то подзывает, но неслышно. Его губы уже не могли произнести имени, уже никакого слова. Подходит Молотов. Сталин делает такое слабое движение, говорящее, что — отойди. Еще подзывает, подходит Берия — отойди! Третьим подходит Маленков. Он берет его руку и не выпускает до смерти, которая последовала через несколько минут после этого.

Квартира Ждановых.

Сын Жданова *(улыбается)*. Отец любил это дивное изречение: «Врет, как очевидец». Он нередко его употреблял. Врет, как очевидец...

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Был период, когда Жданов претендовал на первую скрипку. Он был идеологом, как-то умел музицировать на пианино и считал, по-видимому, этого достаточно, чтобы руководить всей духовной жизнью страны. Это, по-моему, один из самых страшных людей. Доказательство этому хотя бы подписанная вместе со Сталиным телеграмма 34-го года, с которой начинаются все репрессии, уже, так сказать, по-новому кругу...

Квартира Ждановых.

Сын Жданова. Что касается Маленкова, значит, никакой пленки у вас не хватит для изложения сюжета. Ну, что он проявлял активность в «ленинградском деле», это известно. Какая это активность, тоже известно. Против кого она была направлена — тоже. В том числе и против памяти умерших уже... И Андрея Александровича...

Хроника пятидесятых годов. Сталин возле машины, видно, как он стар.

Суханов *(за кадром)*. Сталин последние дни редко бывал у себя в Москве, в Кремле. И поэтому ввел такой порядок, что вызывал только людей, которые ему нужны были. И так на документах ставилась цифра 6, 7, 9... Это значит, что когда «девятку» приглашали, в это время присутствовали Молотов, Маленков, Жданов, Хрущев, Каганович, Микоян... Если «восьмерка» собиралась, отсутствовал Ворошилов. Если «семерка», отсутствовали Ворошилов и Каганович...

Квартира Суханова.

Суханов. Сталин звонит, допустим, через Поскребышева либо Маленкову, либо Берия, либо Хрущеву — кому-нибудь из них... Если дело касалось Маленкова, он звонит и говорит — они по имени назывались — «Никита или Лаврентий, поехали»... Куда поехали? «К Хозяину». Так и стало называться: «Хозяин».

Одна из последних фотографий Сталина. Печать какой-то особой тяжелой сумрачности на его лице.

Суханов. Они часто ездили в одной машине на ближнюю или дальнюю дачи к Сталину — для решения вопросов. Причем ведь решение вопросов много не занимало, в основном они смотрели кинофильмы, угощались — вот и держали в напряжении весь аппарат государственный. Например, министры... Дело дошло до того, что ставили кровати у себя в кабинете. Может потребовать в любую минуту, значит, должен быть на месте.

Хроника. Маленков среди своих подчиненных.

Суханов *(за кадром)*. Вот Сталин звонил, к примеру, я беру Маленкова,— он и слушал его стоя. Хотя ведь по телефону это не видно, сидит он или не сидит...

Хроника. Жданов с трибуны громит «формализм», его слушают композиторы.

С ы н Ж д а н о в а *(за кадром)*. Андрей Александрович отличался характером жизнелюбивым, мажорным, любил шутку, любил юмор, любил острое слово. Не щадил ни себя, ни товарищей...

Хроника. Жданов в гробу.

С ы н Ж д а н о в а *(за кадром)*. Как правило, это, в общем-то, было внутренне беззлобно, хотя иногда носило и достаточно резкий характер...

Хроника. Похороны Жданова на Красной площади.

Сталин выходит из машины.

С ы н Ж д а н о в а *(за кадром)*. Очевидно, борьба принципов в политике приобретает форму борьбы людей, борьбы лиц. В общественном виде принципы не выступают. В рафинированном виде они не борются. И оценки, и подходы, и методы...

Жданов в гробу...

С у х а н о в *(за кадром)*. Похороны проходили, как обычно, ничего особенного не было, никаких переживаний...

Сталин и Маленков в почетном карауле возле гроба с телом Жданова.

С у х а н о в *(за кадром)*... Ни со стороны Маленкова, ни со стороны Сталина, ни со стороны других деятелей...

Лагерь. Проволочное ограждение. Стена.

Знаю, мама, тянешь в жизни лямку,
А когда усталая придешь...

Под эту лагерную мелодию, под эти слова идут кадры хроники. Конец сороковых, начало пятидесятых. Последние годы «великой эпохи». «Все на выборы!»

Выйдешь ты на Пресню, на Таганку, ой, мама,
Если сына ты больше не найдешь...

Лица рабочих, работниц. Они пришли отдать свои голоса за нерушимый блок коммунистов и беспартийных.

Не ходи, не обивай пороги,
Не давай смеяться над собой...

Маленков опускает бюллетень в урну...

Хрущев...

В наше время судьи стали строги, ой, мама,
Их не тронешь материнскою слезой...

Избирательный пункт. Все рукоплещут, обратив восторженные, сияющие лица к огромному портрету Сталина в форме генералиссимуса.

И на этом я писать кончаю,
И во цвете юных своих лет...

Берия сквозь пенсне смотрит на нас с экрана.

С у х а н о в *(за кадром)*. Берия добился такого положения, чтобы держурных в приемных заменить на работников госбезопасности. Вот, скажем, у нас, в секретариате у Маленкова, было четыре работника. Пришлось их освободить. Вместо них появились работники госбезопасности...

Квартира Суханова.

С у х а н о в. Я даже припоминаю, что существовало досье на Василия Сталина под кличкой «Сова». И на Маленкова было досье. Он под кличкой «Краб» проходил.

Лицо Маленкова...

С ы н М а л е н к о в а *(за кадром)*. Я должен сказать, например, что у нас в квартире постоянно находился адъютант, сотрудник Берия, бериевской охраны. Невозможно же никуда было выйти без сопровождения офицера КГБ. Не только отцу — он ездил с эскортом,— но нам, детям.

Дача Маленковых.

С ы н М а л е н к о в а. То есть мы находились, ну, как полностью под стражей. Даже мы — ну, тогда мне было 10—11 лет — понимали, что у нас никогда ни о чем в квартире не говорилось, никогда не назывались никакие имена.

Хроника. Берия в надвинутой на самые брови черной шляпе...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Власть этого человека над людьми была фактически, так сказать, конкретно беспредельна.

Камера отъезжает от крупного плана Берия до общего: он стоит на трибуне Мавзолея, рядом с ним Хрущев и Ворошилов.

Берия *(говорит в микрофон)*. Кто не слеп, тот видит, что в эти скорбные дни все народы Советского Союза в братском единении с великим русским народом еще теснее сплотились вокруг советского правительства и Центрального Комитета коммунистической партии...

Красная площадь. 53-й год. Март. Похороны Сталина.

Сын Маленкова *(за кадром)*. После смерти Сталина Берия пытается, по-видимому, привести в боевую готовность свои части и, в общем, может быть, совершить прямой переворот. Но он опаздывает. Потому что Москва на военном положении...

На фотографии — Берия и Маленков.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Отец еще заблаговременно до смерти Сталина вызвал маршала Жукова, с которым у него были очень доверительные всегда отношения. Жукову был подчинен Московский военный округ. Дивизии Берия были блокированы просто в казармах.

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Берия это, кажется, знал, понимал всю ситуацию. Единственная его надежда оставалась на политический переворот в Политбюро. Он имел некоторые надежды тут, потому что оппозиция и конфронтация Маленкову в Политбюро была очень большая. Прежде всего это Молотов, Каганович, которые не могли ему простить первенства и с которыми у него были всегда очень сложные отношения. Берия также расчитывал на Булганина и Хрущева...

Квартира Суханова.

Суханов. Хрущев был секретарь не первый. Почему? Маленков не внес такое предложение. Хрущев был утвержден первым секретарем только в сентябре месяце, через полгода. На пост первого секретаря ЦК претендовали и Берия, и Каганович, и Молотов, и Микоян...

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Этот период, который, собственно говоря, был ключевым,— 53-й, 54-й годы, он вообще или не упоминается сейчас, или, так сказать, приписывается Хрущеву. Это очень понятно. Почему? Потому что у нас до последнего времени, ну, до последнего, по крайней мере, года, во всех преобразованиях доминировали все-таки интересы аппарата. Это же была, так сказать, аппаратная перестройка, то есть это была вынужденная перестройка, и проводилась она в основном в интересах аппарата. Хрущев всегда отражал интересы именно аппáрата. Это был аппаратный человек.

Коллективные фотографии выпускников Высшей партийной школы за многие годы.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Георгий Максимиллианович выступает перед аппаратом и говорит, что аппарат разъелся, значит, коррупция, бюрократия и так далее, что нужно это искоренить и так далее... Аппарат ЦК хранит гробовое молчание...

Аппаратчики... Лица, лица, лица...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Хрущев, который здесь же присутствовал, одной репликой завоевал к себе доверие, которое не смог завоевать Председатель Совета Министров со своей страстной полуторачасовой речью. Он говорит: «Георгий Максимиллианович, вы, конечно, правы, но они же наша опора!» Зал разражается аплодисментами.

Возвышается здание ЦК — непоколебимая твердыня.

Сын Маленкова *(за кадром)*. По существу Хрущев верно продолжал сталинизм, потому что, собственно, ведь сталинизм же что это такое? Это по существу, так сказать, феодально-бюрократическое устройство...

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Версия, что он был героем всего финала борьбы с Берия, рассказана самим Хрущевым. Другая версия — прямо противоположная — о том, что он дважды предавал: сначала Берия, а потом попытался все-таки сфальшивить и второй раз. Обе эти версии едва ли верны. Хрущев сыграл свою роль, положительную, в этом деле. Но первоначально он был человеком Берия.

Квартира Суханова.

Суханов. Когда начало проясняться, что Берия начинает проявлять активность в постановке инициативных вопросов для решения в Президиуме ЦК, это подметил и Хрущев...

Хрущев и Маленков на фотографии.

Суханов *(за кадром)*. Он согласовал с Маленковым вопрос, чтобы для осуществления этой операции собрать не Президиум ЦК, а заседание Совета Министров СССР. Повестка разослана была заблаговременно, с перечнем вопросов, о чем я знал.

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. За неделю до ареста, как рассказывал отец, Хрущев и Булганин пришли к нему в кабинет и сказали: «Что нам делать? Он нас вербует». Отец сказал: «Хорошо, что вы пришли. Продолжайте, как будто бы ничего не произошло». Вот это было очень важное обстоятельство, облегчившее весь арест Берия. Потому что ведь ситуация была сложная. В каком отношении? Действительность — военная сила, конечно, была полностью у Маленкова. Политическая — на местах — тоже. Но охрана Кремля, личная охрана была — Берия. То есть они все были в клетках...

Лицо Берия.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Поэтому любое подозрение со стороны Берия могло его толкнуть на любой отчаянный шаг. А этот человек был достаточно решительный в таких действиях.

Квартира Суханова.

Суханов. Время два часа дня 26 июня 1953 года. К этому времени, значит, все съезжались, как обычно, на заседание Совета Министров...

Хроника. На экране — хозяева страны образца пятьдесят третьего послесталинского года.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Во всяком случае, Берия полностью доверял Хрущеву до последней минуты. У него не вызвало никаких подозрений, когда Хрущев вышел к военным, о приезде которых Берия, конечно, знал, но расчитывал, что это люди Булганина, а Булганин — его человек, и арестуют они вовсе не Берия, а Маленкова.

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. Когда Берия арестовали военные, Жуков обратился к Георгию Максимиллиановичу и сказал: «Георгий Максимиллианович, а этих давайте заодно арестуем», показывая на Молотова, Кагановича и Хрущева... Маленков не дал этого сделать.

Квартира Суханова.

Суханов. При аресте Берия был осмотрен — очки, галстук, ремень... Это вместе с портфелем сдали мне на стол... Я бы ведь мог поступить, как раньше поступали: взять, запечатать все в портфель и отправить все в секретариат к Берия. Но это вызвало бы колоссальные неприятности, непредсказуемые. Почему? Потому что на повестке дня заседания Совета Министров были пометки рукой Берия: «Тревога, тревога, тревога!»

Лицо Берия.

Суханов *(за кадром)*. Вот я, разбираясь в этой документации, обнаружил анкету, которая открывала Берия как английского шпиона...

Квартира Суханова.

Суханов. В числе этих документов были и облигации Государственных займов, в том числе одна облигация, потом,как выяснилось, принадлежавшая Булганину, на которую выпал самый большой выигрыш. Вот эта облигация лежала у меня в сейфе с 53-го года до 56-го года. А в 56-м году я отдал эту облигацию секретарше, и она при предъявлении этой облигации в сберегательной кассе была арестована и заявила, что ей дал эту облигацию Суханов.

Старая фотография: Суханов получает орден из рук Калинина. На этом изображении возникает знакомая уже нам лагерная мелодия...

Квартира Суханова.

Суханов. Санкцию на мой арест дали Хрущев, Булганин и Маленков. То есть мои непосредственные начальники. И в связи с этим ни один адвокат не мог бы разобраться в этом деле. Как только они узнавали, что санкция такая есть, какой же адвокат возьмется за это дело?

На экране следственное «дело» Суханова: «Начато в 57-м году».

Суханов *(за кадром)*. Осужден к десяти годам.

Жена Суханова склонилась над шитьем, крутит ручку «Зингера». Подняла печальные глаза, смотрит на нас.

Суханова. Я просилась на прием к Руденко, раза три ходила... Там была Лепеницкая, полковник. Она мне говорит: «Марья Харлампиевна, вы знаете, не ходите. Захотят — выпустят и машину пошлют. А захотят — и загонят. Знаете, какое сейчас время? Было и есть оно и сейчас». Ну, пошла в слезах домой, больше ничего...

Фото Суханова-зека в спецодежде, похожей на полувоенную форму, на фоне лагерной постройки.

Суханов *(за кадром)*. Вот только у меня сомнения... Почему самый крупный выигрыш пал на облигацию, принадлежащую Булганину? Вот у меня такое сомнение есть. Может, он потому и выиграл, что он Председатель Совета Министров СССР? А как она попала, вот эта облигация, к Берия? Вот это вопрос. И для какой цели, собственно говоря, она попала. Это нераскрытое дело...

Суханова, опустив глаза, шьет на машинке...

Суханов. Это послужило поводом к тому, чтобы организовать интригу против Маленкова, и против него ополчились уже в полную силу Хрущев и Булганин.

На фотографии — безрадостный степной казахстанский пейзаж. Сопровождаемый какими-то людьми идет заметно изменившейся Маленков.

Сын Маленкова *(за кадром)*. После 57-го года он был сослан в Усть-Каменогорск на положение директора гидроэлектростанции, полностью в окружении агентов КГБ, которые следили за каждым его шагом. Потом переведен на гораздо худшее — Экибастуз.

Дача Маленковых.

Сын Маленкова. У отца была почечнокаменная болезнь. Был однажды сильный приступ в Экибастузе. Его привезли на «скорой». И вдруг появляются несколько неизвестных совершенно людей в белых халатах и говорят: «Мы настаиваем на операции». Врачи были наши друзья. Они говорят: «Покажите, кто вы, какие у вас документы, кто вы вообще, откуда вы вообще взялись?» «Нет,— говорят,— давайте вот мы... там...» Ну, в общем, отец отказался. Конечно, это было понятно — кто...

Камера отвлекается от сына Маленкова и рассматривает довольно ветхий загородный дом, на фоне которого он вел весь свой рассказ.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Когда отца сняли, мы просто автоматически лишились всего. Этот дом, например, построен моей бабушкой за наши деньги, это частный дом. Такое положение, когда находящийся наверху человек бесплатно, как бы государственная собственность, располагает всем, но не своим и автоматически лишается при снятии, собственно, превращает его в заложника системы. Мне кажется, это совершенно очевидно. Это, конечно, сделано умышленно...

Фотография из семейного архива: старый Маленков окапывает что-то лопатой на своем участке.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Люди должны, чтобы иметь независимое мнение, иметь возможность его высказать, они должны быть материально независимы. Когда,

Николай Второй уволил Витте, то Витте сказал: «Хорошо. Я буду руководить железными дорогами, мой оклад будет в два с половиной раза выше...»

Фотография из семейного архива: толпятся люди в черном, со скорбными лицами...

Сын Маленкова *(за кадром)*. Когда его снимали с Председателя Совета Министров, его снимали, между прочим, по обвинению, знаете, в чем? Буквально речь Хрущева: в отрыжке правооппортунистской оппозиции... Вот за что его снимали... Фактически ему не дали провести курс в деревне на раздачу земли крестьянам... А он не обратился к народу...

Маленков в гробу.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Отец умер в 87-м году. Ему было восемьдесят шесть лет.

Горит костер в зимнем лесу. Возникает песня. Но уже не та, что пел зек, новая. И поют ее хозяева страны — за столом, у костра, после охоты. Но так же душевно...

А рассвет уже все заметнее,
Так, пожалуйста, будь добра...

Они все в шубах, в зимних шапках. Хрущев, Подгорный, Микоян, Фидель Кастро. Они явно навеселе.

Не забудь и ты эти зимние,
Подмосковные вечера...

Красная площадь. Мавзолей. Кремлевская башня с часами.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Аппарат прежде всего характеризуется исполнительностью. Эти люди — хорошие исполнители. Самоотверженные исполнители. Но исполнители чего? Воли, которая им спускается свыше.

Молодой парень — над Красной площадью — ремонтирует кремлевскую звезду.

Сын Маленкова *(за кадром)*. Это, в общем, некий механизм. Такая машина не имеет своего лица, потому что аппарат действует таким образом, пока не затрагиваются его интересы. А у него есть свои собственные интересы. Ведь аппарат и есть правящий слой.

Подъезд в здании ЦК. Останавливаются черные автомобили. Хорошо одетые современные партийные клерки с кейсами идут на свою вечную работу.

Сын Маленкова *(за кадром)*. И эта самодовлеющая роль аппарата, безусловно, в дальнейшем возрастает. Он является хранителем традиций во имя самого себя. Он существует и все остальное подчиняет своему существованию.

Квартира Суханова.

Суханов. Я скажу, что мне можно смотреть любому человеку в глаза. И не стесняться. Я честно прожил жизнь, работал с полной отдачей. И ни на что не обижаюсь, не в обиде...

Жена его вдруг добродушно рассмеялась, работая на своем «Зингере».

Красный флаг развевается над ЦК.

Дребезжит старая любительская пластинка, поют Жданов с Ворошиловым:

Ноченька, ночка темная...

Крутится колесо швейной машинки.

Ах, ночка темная, ночь осенняя...

Надпись: «Песня «Ноченька» записана на пластинку в 1940 году на даче К. Е. Ворошилова».

Одноименный фильм /режиссер С. Аранович/ закончен производством в 1991 году.

В. Логинов

Кто они?

Гигантская страна с многовековыми традициями, великая держава, не раз в XX столетии дававшая мощные импульсы развитию всей мировой культуры и цивилизации... и маленькие людишки с интеллектуальным диапазоном уездных исправников, вершившие ее судьбами.

Эта мизерность и ничтожность политических лидеров страны, выдвинувшихся на волне «великого террора» 30-х годов, прет из всех деталей быта, их личных вкусов и пристрастий, из сочетания жестокости и сентиментальности, мелких склок и интриг, из всей системы их взаимоотношений между собой.

«Ирония истории»: своих предшественников они уничтожали как «врагов народа», а сами — во всяком случае, многие из них — сошли с политической арены с репутацией либо казнокрадов, либо мелких жуликов. И когда доверенный и уважаемый человек «их круга» — Суханов — попадается на элементарной (причем явно непрофессиональной) уголовщине,— это воспринимается как нечто вполне естественное и логичное.

Если хотите, в какой-то мере это фильм о Системе. И в этом смысле он занимает достойное место в ряду других кинопублицистических работ, рассказывающих о трагических страницах нашей истории. Но, видимо, общая беда наша состоит в том, что мы слишком долго изучали российскую историю в рамках «одной отдельно взятой страны».

В свое время, отдав дань «самобытности» тех способов, с помощью которых Петр I прорубал «окно в Европу», я был поражен их сходством с аналогичными преобразованиями, проведенными в том же XVIII веке в Турции и Египте. Если вам удастся ознакомиться с книгой К. Бринтона «Анатомия революции», сопоставляющей опыт российского 1917 года с процессами, происходившими в ходе великих революций XVII—XVIII веков в Англии, Франции и Америке, то вы, вероятно, будете удивлены совпадением не только событийных деталей, но и портретов действующих лиц.

А побывав на другом конце света — в Боливии, я убедился, насколько близки тамошние картинки разгрома имений, культурных ценностей и захвата помещичьей земли крестьянскими общинами после аграрной реформы 1953 года — со знакомыми нам событиями, происходившими в российской деревне в 1917—1918 годах.

Когда же я впервые узнал, что столь, казалось бы, «неповторимое» и специфическое именно для Сталина «дело врачей» (1952) является — до мелочей — копией аналогичной провокации, учиненной в 1821 году парагвайским диктатором Хосе Гаспаром Родригесом де Франсиа, то подумал, что пора нам избавляться от некоторых «самобытнических предрассудков», за которыми порой стоит лишь ленивая неосведомленность.

Законы истории существуют, сколько бы мы ни иронизировали по этому поводу. Политическим лидерам часто кажется, что они «творят» историю по своему желанию. Но последствия их деятельности часто оказываются совсем не теми, на которые они рассчитывали. По этому поводу можно лишь напомнить слова Гейне: «Я сеял зубы драконов, а сбор жатвы дал блох». И за всеми «сочувственными» рассказами родных и близких о персонажах данного фильма как раз и просматривается эта сложнейшая проблема: соотношение свободы личной воли, индивидуального выбора и железной запрограммированности результатов того пути, который у политологов называется «мобилизационной моделью развития общества».

Она существовала в разные времена, в разных странах, имела различное содержание и формы. И там вы могли бы найти своих сталиных, молотовых, берий, ежовых, маленковых и ждановых. Я пишу это не для того, чтобы изобразить отечественных палачей

лишь марионетками в руках слепой фортуны, а для того, чтобы понять: то, что мы называем «сталинщиной»,— это и есть «мобилизационная модель» в ее наиболее жестком тоталитарном варианте.

Ее изучение — дело профессионального анализа серьезных ученых. Отметим лишь, что одна из характерных ее черт — сосредоточение абсолютной власти в руках ограниченного круга лиц. Вопрос — кто они? — как раз и стал предметом пристального внимания авторов этого фильма.

Сращивание руководящих звеньев партийного, хозяйственного и государственного аппарата привело к созданию единого политического руководства страны, сконцентрировавшего в своих руках всю полноту власти. Но, выступая от имени народа и партии, это руководство менее всего считалось с мнением не только граждан, но и рядовых коммунистов.

Непрерывно разбухая, разветвляясь и проникая своими метастазами во все поры общественного организма, государственный аппарат структурируется (по «табели о рангах» — «номенклатуре») и приобретает форму пирамиды, где полнота власти как бы фокусируется в ее вершине. Олицетворением и самого государства, и воли нации становится фигура «вождя».

Причем если в самом начале этого процесса «вождь» действительно должен был иметь образ харизматического лидера, то есть действительно быть личностью и обладать реальным авторитетом, то потом, когда пирамида власти выстраивается полностью, «личность» уже не обязательна. Ибо уже не столько «вождь» создает свой аппарат управления, сколько сам аппарат создает «вождя». Знаменитое и до сих пор не опубликованное сусловское директивное письмо ЦК КПСС «Об авторитете Генерального секретаря ЦК Л. И. Брежнева» (1981), дававшее бюрократические инструкции относительно того, как именно возвеличивать эту весьма посредственную фигуру, лучшее тому доказательство.

Но этот фильм не о «последышах», а о тех, кто стоял у истоков Системы.

Центральные персонажи фильма, возникающие из старых фотографий и кинохроники, рассказов родных и близких, казалось бы, достаточно индивидуализированы. Слушая старую пластинку в начале и финале ленты, вы вполне представляете Жданова, наигрывающего на фортепьяно и поющего на даче вместе с Ворошиловым «Ноченьку...». Но представить себе поющего Маленкова достаточно трудно. Он гораздо лучше смотрелся бы в своем большом кабинете с видом на сквер и памятник героям Плевны, перебирающим в ночной тиши города пухлые досье «номенклатурных лиц».

Они действительно разные...

Но вот кинохроника показывает тех же персонажей, стоящих в одной шеренге на Мавзолее рядом с «вождем»... Мимо них плывет бесчисленная и восторженная масса людей... Сложно различить в этой массе отдельные лица. Но столь же трудно различаются они и там — наверху, в этой шеренге «посвященных». Они во всем старались походить на своего вождя — одни усами и сапогами, другие — полувоенными френчами сталинского покроя... Те же скупые жесты и движения... Так комнатная собачка, подражая своему хозяину, в конце концов действительно становится похожей на него. Отсюда и рождался некий усредненный и в чем-то неуловимо схожий тип «ближайшего соратника».

Все они вполне годились бы для того, чтобы стать персонажами фарса, если бы... если бы мы не ощущали за кадрами хроники и не знали, что за каждым из них (а стало быть, и в каждом из них) стояла та зловещая сила власти, которая позволяла им вершить судьбы миллионов людей. Они были не «винтиками», а очень важными — хотя и вполне заменимыми — крепежными винтами грозной Системы. И они же стали ее заложниками и жертвами, так и не дожив до почетной, уважаемой старости и не заслужив благодарной памяти потомков.

Борис Вайль

«Еще теснее!»

В детстве-отрочестве часто я слышал по радио призыв: «Еще теснее сплотимся вокруг родной и любимой Коммунистической партии!» Я почему-то зрительно представлял себе это так: на пустыре стоит толпа простых людей. В центре их — в шляпах и папахах — группа поменьше. Время от времени кто-то из центральной группы провозглашает: «Еще теснее сплотимся!» Народ сдвигается, теснится, сгружается поближе к центру, но, видимо, полного сближения, полного слияния все-таки достигнуть не удается, поскольку через некоторое время из центра снова кричат: «Еще теснее сплотимся!» Всегда должно было оставаться некое пространство, некий люфт, чтобы можно было сплачиваться еще и еще тесней.

И это не фантазия и не шутка. Возьмите официальные тексты. Вот если Великая Русь «сплотила навеки», то это уж сплотила навсегда, без зазора и без люфта. После этого сплочения никто уже не призывал республики сплотиться «еще теснее».

А трудящихся призывали. В чем тут дело? Что стоит за этим призывом?

Просматривая недавно биографии сталинских вождей по 2-му изданию БСЭ, я, кажется, нашел ответ на этот вопрос. Судите сами: Киров. «Он проделал огромную работу по сплочению народов Закавказья вокруг Коммунистической партии... непримиримо борясь с троцкистами, националистами и всякого рода национал-утопистами».

«Киров принадлежал к руководящему ядру Коммунистической партии, которое в борьбе с маловерами и капитулянтами, троцкистами и зиновьевцами, бухариными и каменевыми... сплотило партию вокруг заветов Ленина».

После убийства Кирова «трудящиеся массы Советского Союза еще теснее сплотились вокруг Коммунистической партии, ее ЦК» (как станет ясно из дальнейшего, здесь имеются в виду массовые аресты в связи с убийством Кирова).

Каганович. «Под его руководством коммунисты Украины... разгромили оппортунистов и буржуазных националистов, еще теснее сплотились вокруг ЦК ВКП(б)».

Молотов. «Коммунисты столицы под руководством В. М. Молотова еще теснее сплотились вокруг Центрального Комитета партии и нанесли сокрушительный удар правым капитулянтам — бухаринцам».

Жданов. (Согласно БСЭ, он, как и Киров, трижды участвовал в «сплочении».) «Жданов входил в ... руководящее ядро большевистской партии, которое после смерти В. И. Ленина, в непримиримой борьбе против троцкистов, зиновьевцев, бухаринцев... сплотило партию».

«В своей вдохновенной речи на XVII съезде ВКП(б)... А. А. Жданов призывал еще теснее сплотиться вокруг великого Сталина». «А. А. Жданов мобилизовал ленинградских большевиков на разгром и выкорчевывание троцкистско-зиновьевских и бухаринских предателей, врагов советского народа, еще теснее сплотил ряды большевиков... вокруг И. В. Сталина».

Теперь понятно, почему возникает необходимость «еще теснее сплотиться». Это когда «выкорчевывают» предателей из той большой массы, которая стоит на пустыре, затем их «распыляют» (превращают в лагерную пыль). На месте исчезнувших образуется пустое пространство, которое и нужно заполнить. (Киров: «Все то, что путается под ногами, что колеблется и сомневается, должно быть оставлено в исторической пропасти...»)

Другое дело, почему враги народа, несмотря на их периодическое уничтожение, постоянно самовоспроизводятся и, тем самым, клич «Еще теснее сплотимся!» висит в воздухе постоянно.

Но если бы врагов народа не было вовсе, народ, стало быть, не имел бы стимула сплачиваться «еще теснее»?

Вопрос этот сугубо теологический, вроде того, что, мол, нужен ли был Христу Иуда.

Ответ на него увел бы нас слишком в сторону. Ясно одно: враги народа должны были снова и снова бесстрашно возникать, беспощадно уничтожаться и возрождаться в новом обличье. Трудящиеся должны были постоянно еще теснее сплачиваться. Но полное, абсолютное слияние с объектом сплачивания в этой теологии не было запрограммировано.

Однажды этот вечный двигатель дал сбой.

5 марта 1953 года и в последующие дни радио и газеты выдали наибольшее — со времен смерти Ленина — количество призывов «еще теснее сплотиться». И это понятно. Образовалось

пустое место — на этот раз не по причине «выкорчевывания», а из-за того, что большевикам так и не удалось побороть законы физиологии.

Генеральный секретарь (правда, в последнее время он был просто секретарь) еще ни разу не умирал. Предполагалось, что он будет жить вечно, и поэтому механизма передачи власти не существовало.

Простые смертные, идя за гробом ближнего, думают обычно о тщете всего земного, о том, что «все там будем...»

Эти же, сопровождая гроб Сталина (Брежнева, Андропова, Черненко), думают о том, кто станет на его место.

Для распорядителей судеб миллионов людей, бесконтрольных хозяев одной шестой мира, бьет звездный час: они уже не зависят от капризов выжившего из ума диктатора, теперь они сами все решают.

Но они расколоты на враждующие группы, притом из одной группы в другую совершаются перебежки. И кто знает: не передерутся ли, не перестреляют друг друга?

Две группировки наследников Сталина противостояли друг другу: большевики с дореволюционным стажем (Молотов, Каганович, Ворошилов) и большевики, вступившие в партию в 1917 году и позднее (Маленков, Хрущев, Берия, Булганин). Победили «молодые», что, как мы теперь понимаем, было лучшим вариантом. Хотя эти «молодые» были такими же сталинистами, как и «старые».

Группировки в этих сферах создаются не на политической, идейной основе, а совсем на других принципах.

При жизни тирана не один из них не мог чувствовать себя в безопасности.

Это-то их всех и объединяло. Вселяло надежду на то, что какая бы группировка ни пришла к власти, бессмысленный террор больше продолжаться не будет.

Оказалось, однако, что и после смерти Сталина они не застрахованы от арестов и казней.

Чувствуя угрозу со стороны Берия — реальную или нет — сказать сейчас трудно,— его ближайшие соратники во главе с Хрущевым решают его ликвидировать. О том, как это происходило, можно прочесть у Ф. Бурлацкого (сб. «Иного не дано». М. 1988, с. 429—430). Вопрос о власти в стране сводился к тому, чтобы заманить Берия в ловушку и быстрым движением отнять у него портфель, где, очевидно, лежало оружие. Так, в духе банального детективного фильма, все это у них и происходит. А нам они говорят: «марксизм-ленинизм», «классовая борьба»... Впрочем, может быть, это действительно и есть марксизм-ленинизм? И борьба, но не классовая, а внутриклассовая. Борьба мафий, уголовный мир в чистом виде. Они всегда полагались лишь на силу оружия: когда захватывали Зимний, разгоняли Учредительное собрание, загоняли в колхозы... Конечно, были и оттенки. Одна группировка могла дать «послабления» колхознику, другая — навряд ли; один выпустил почти всех политзаключенных, другой, наверное бы, долго тянул с этим. Но общее у всех у них было то, что они прошли определенную школу террора, что у всех у них руки были в крови. Только так они и могли выжить. Сторонников демократии среди них не было, как бы ни пытался уверить нас Бурлацкий в обратном (в том же сборнике). Если уж более раннее поколение большевиков (Ленин, Троцкий, Бухарин) нельзя заподозрить в этом грехе и если насчет Горбачева говорят, что демократом он изначально не был (да и стал ли им?), то что уж говорить о сталинских «соколах».

В этом смысле ни одна из боровшихся за власть группировок 30—60-х годов не несла потенций альтернативного развития[1]. Ни одна не намеревалась реформировать политический строй. Да и с какой стати?

Государство и после смерти Сталина оставалось сталинским, разве что без эксцессов массового террора. Но другого проекта правящий класс не был заинтересован разрабатывать.

Лишь когда обнаруживается нарастающее отставание от развитых стран, когда режим проявляет признаки дряхлости, тут-то и появляются возможности альтернатив. «Нынешнему поколению советских людей» удалось дожить до этих времен.

Ряды партии редеют без «выкорчевывания», образуются пустоты в тех местах, где еще недавно стояли стройные колонны. Еще раздаются призывы сплотиться, но они уже не находят отклика.

С самого рождения этого государства задача партии была — мобилизовывать массы («выкорчевывать» и «сплачивать»). Не напрасно идеологи опасались, что без этой мобилизационной деятельности партия превратится в, как они говорили, «дискуссионный клуб», иначе говоря, станет обычной партией. Почему они противились такой альтернативе? Потому что тогда это будет уже не их партия, не их государство.

...На пустыре темнеет. Представление закончено.

Копенгаген

---

[1] Вот некоторые псевдоальтернативы: Киров (согласно А. Рыбакову), Берия, Маленков, Шелепин, Ф. Кулаков. Никто из них не нес идей альтернативного развития в том смысле, в каком граф Шулленбург с товарищами был альтернативой гитлеровскому режиму. В СССР Шулленбургам неоткуда было взяться, тем более в правящей партии.

Взгляд

Сергей Лаврентьев

Туман после пейзажа

Сказали — напиши статью на тему «Доживет ли советское кино до 2000 года?» Обрадовался. В этой формулировке расслышалось классическое российское стремление задавать вопросы, на которые жизнь уже ответила.

Ну, какое, право, «доживет»! Сумеет ли возродиться — вот в чем вопрос.

Вместе с тем в этом самом «доживет ли?» заключена колоссальная проблема. Отчего советское кино, худо-бедно бывшее, существовавшее, скончалось так скоропостижно? Отчего не дождалось хотя бы формального ухода в небытие Союза Нерушимого? Отчего не надышалось «свежим ветром перемен», про который каждый кинематографист мог бы спеть классическое «я давно его хотел»...

Ведь до V съезда — казалось нам вгорячах — советское кино и не жило вовсе. Все талантливое душилось и замалчивалось, на экране царили Бондарчук с Матвеевым и Озеров с Левчуком, а зрительские массы едва ли не ежесекундно ощущали обделенность Бунюэлем и Кокто. Все это известно, и все это не лишено оснований, но в последнее время, размышляя над нашей былой застойностью, я все чаще вспоминаю слова, которые любил произносить мой вгиковский преподаватель Евгений Сурков. Когда в институтских аудиториях мы что-то яростно восхваляли или ниспровергали, он обычно отвечал нам: «Это так и не так».

Есть такой термин — «мировой кинопроцесс». Нет, не тот, который «Социалистический реализм и мировой кинопроцесс». И не тот, который «Влияние советского кино на мировой кинопроцесс». Другой. Обозначающий реальное, а не придуманное бытие кинематографа на нашей планете.

Нынче сей кинопроцесс является, в сущности, американским. Мир смотрит только американское кино. В редких исключениях — неамериканское, сделанное на американские деньги или попавшее в американский прокат. Присутствие советского кино здесь не назовешь даже редким. Так, единичные вкрапления, не ощущаемые большинством кинозрителей.

Длительное время этот очевидный факт нас просто не интересовал. Мы жили особняком, твердили про то, что наше кино — «передовое» и все прогрессивные кинодеятели мира жаждут у нас поучиться.

Затем — иная крайность. Перестроечная киножурналистика изо всех сил пыталась создать впечатление, что, кроме «молодого советского кино периода гласности», в мире уже вообще ничего не смотрят.

Одумавшись, провели в Союзе кинематографистов спецпленум по проблеме «советское кино и мировой кинозритель». По окончании стало ясно, что проблема эта так проблемой и остается.

И лишь сейчас из уст наиболее сведущих людей доводится слышать странную, парадоксальную и, на мой взгляд, в высшей степени справедливую вещь:

«Закрытый кинематограф закрытой страны — это единственно возможная ситуация бытия советского кино».

Как же так? Неужели? Драмы художников, непонимание зрителя, идиотизм начальников... Это, что ли, идеально?!

Да, это.

●

Ровно шестьдесят лет, с конца двадцатых годов по конец восьмидесятых, у закрытой страны был закрытый кинематограф. Едва ли не все — осознанно или инстинктивно — страдали от этого. Талантливые художники, не очень талантливые художники, кинокритики, зритель массовый и элитарный. И вместе с тем, едва ли не всех такое положение дел устраивало.

Вначале зритель был уверен в том, что кино, которое ему показывают, лучшее в мире. Веселое, озорное, жизнеутверждающее. Про счастливую, замечательную жизнь. В кино ходили, как на праздник, благо особого выбора развлечений не было. Кинемато-

графическая реальность была для миллионов людей не просто желанной. Она была воистину реальностью — большей, чем объективно существующая действительность с ее колхозами, вредителями, космополитами и целинниками. Поэтому в высшей степени странно читать нынче обвинения в адрес «Кубанских казаков» — опереточно, дескать, и не жизненно. Это время в начале пятидесятых остановило свой бег, жизнь стала «нежизненной». А экран, цветной да музыкальный, пел, смеялся и радовался, давая людям всю ту гамму ощущений, которую в нормальном обществе человек получает при общении с действительностью...

Да что там пятидесятые годы! В 1991-м каждое воскресенье под моими окнами пьяные трудящиеся распевают «Каким ты был, таким ты и остался»...

Зарубежный или заграничный кинематограф был для отечественного зрителя абсолютной диковинкой. Это было нечто совсем не наше и как раз «ненашестью» своей привлекающее. Спросите у пожилых людей, что они смотрели перед войной. Никто не вспомнит «Великого гражданина» или «Великое зарево» — вспомнят «Большую жизнь», «Трактористов» и «Веселых ребят». Но прежде всего назовут, конечно, «Петера» и «Маленькую маму». Колхозные комедии с Ладыниной и лучезарные истории с Орловой обожали свинарки, пастухи, девушки с характером и парни из нашего города потому, что в этих фильмах можно было увидеть ту жизнь, про которую рассказывали вожди и лекторы по распространению. Ни изнурительного труда по перевыполнению дневной нормы, ни ночных страхов по поводу державного шума в квартире соседа.

Комедии и мелодрамы с Франческой Гааль запомнились не только и не столько потому, что были смешнее и трогательнее советских аналогов. Эти картины были другие. В них богатые люди терзали юную благородную бедную прелестницу. В них девушка выдавала себя за парня, нимало не заботясь о том, что бдительные месткомы, парткомы могут заинтересоваться таинственным исчезновением крошки Евы и появлением невесть откуда Петера без паспорта и прописки.

Советские люди никак не хотели воспринимать эти ленты как свидетельства кошмарной жизни в мире эксплуатации и угнетения (даже несмотря на то, что, скажем, в «Катерине» цензура вырезала счастливый финал). Невозможно было заставить зрителей испытывать после этих картин классовую ненависть к их отрицательным персонажам. Жителей другого мира, другой планеты можно любить или ненавидеть лишь ритуально — на «пятиминутках ненависти» или демонстрациях любви. В действительности же, по-человечески, можно только поражаться, что живут эти люди так, как мы жить не будем никогда. Поэтому в зрительской памяти сохранились комедийно-мелодраматические сюжеты немногочисленных западных картин, прокатывавшихся перед войной. Причем сохранились, как более предпочтительные в сравнении с аналогичными сюжетами отечественных кинопроизведений.

Ситуация нежной любви народа к своему кинематографу, ситуация экстатического удивления этого народа перед кинематографом не своим в тридцатые годы была лишь намечена. Определяющим это положение стало в начале пятидесятых. Дряхлеющий вождь уже не мог просматривать всю текущую кинопродукцию и повелел снимать меньше, но шедевральнее. А так как среди новых шедевров оказался лишь один, который народ искренне полюбил (вышеупомянутые «Кубанские казаки»), то нужно было «решать вопрос» с заполнением экранного времени. Кинотеатров много, фильмов мало — что делать? Рейхсфильмархив и в скором будущем безродный космополит Авенариус, взявший его в качестве трофея, оказались как нельзя более кстати.

Помню, как лет десять назад я пытал своих родителей, что они смотрели во дни славной молодости. «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919-й» видели? Не видели. «Похитителей велосипедов» и другие неореалистические фильмы, показанные у нас в конце сороковых — начале пятидесятых? Не видели. А что ж вы видели-то? «Тарзана» и «Кубанских казаков».

Феномен невероятного успеха «Тарзана» трактуется по-разному. В. Ю. Дмитриев в одной из своих иллюзионовских лекций говорил о том, что в 1951 году измордованные жители изнасилованной страны, живущей по правилам, расписаниям и уложениям, увидели вдруг человека, для которого не существует слова «нельзя». Он — настоящий хозяин своей судьбы. Он — сильный, могучий, храбрый и благородный. Он сам себе — государство, сам себе — руководящая и направляющая сила.

Замечательный ленинградский киновед Олег Ковалов в своей трактовке был более приземлен. Он полагал, что после войны, унесшей столь много мужских жизней, женщины, дети и подростки были совершенно зачарованы картиной, в которой целый час прыгал по деревьям, бегал, плавал и дрался невероятный, красивейший атлет. Мужчина!

Оба эти объяснения, по-моему, верны. Но, думается, есть и еще одно. Кроме прочего, феномен «Тарзана» — это феномен контрабанды.

Контрабандным было само его появление на наших экранах, ведь мы же, слава Богу, не над Капитолием Знамя Победы-то водрузили! И уж, конечно, американская идея свободной человеческой личности, так же как и фрейдистская идея тоски по Мужчине, в СССР начала пятидесятых годов были более чем контрабандными.

Впрочем, объяснений может быть сколь угодно много — дело не в них. Дело в том, что Джонни Вайсмюллер, Дина Дурбин, Марика Рёкк и Цара Леандр без труда затмили в народном сознании «Белинского», «Жуковского», «Пржевальского», а также «Великую силу» и «Щедрое лето».

Конечно, «Кубанские казаки» были вне конкуренции. Но все же ситуация поменялась весьма существенно. Благодаря дряхлости вождя и запасам рейхсфильмархива у советского зрителя появилась уникальная возможность прозреть. Понять, что великая сталинская кинематография — это далеко не последнее слово в полувековой истории экранного искусства (в массовом понимании этого термина, конечно). Собственно говоря, то, что произошло с советским кино сегодня, вполне могло случиться в 1952 году. Предпосылки налицо — маразмирующее государство, не могущее предложить новых идей, и лавина иностранных картин, заполонившая экраны.

Однако случилось Великое Прощание. А вслед за ним — попытки реформаторов заменить звериное лицо сталинизма на человеческое. Применительно к кинематографу эти попытки означали увеличение производства — постановление на эту тему было принято еще при жизни Сталина. В кино пришли новые люди, всей душой воспринявшие те свежие идеи, которые государство, оправившись от маразма, внушило им после пятьдесят третьего года.

Произошла удивительная вещь. Совзритель, совсем уж было разуверившийся в отечественном кино, вновь его полюбил. Хотя — именно вновь. С середины пятидесятых годов началось деление совзрителя на массового и элитарного, а совкинематографиста — на талантливого, имеющего отношение к Вечности, и неталантливого, работающего для удовлетворения «низких» стремлений массы. Поначалу все эти «новые образования», возникшие после разрушения монолита, друг от друга принципиально не отличались. Всем нравились «Сорок первый» и «Летят журавли», «Канал» и «Ночи Кабирии». А всепоглощающая любовь к, скажем, «Неизвестной женщине» уже не воспринималась так энтузиастически, как в случае с «Тарзаном». Это была некая запретная страсть, которую все осуждали и которой почти все предавались.

Художники, как и положено, раньше ощутили смену приоритетов. Автор «Кубанских казаков» стал экранизатором Достоевского, продемонстрировав, что мир «Идиота» вполне можно воплотить в экранные образы, более приличествующие иллюстраторам Мамина-Сибиряка, и, между прочим, доставить огромное удовольствие все той же массе, обнаружившей вдруг, что никаких особых сложностей в этом самом Достоевском-то и нет.

Впрочем, они же, художники, ощутили и еще кое-что. Классическая фраза «Мы Сталина врагам не отдадим», запрет «Тугого узла», размышления Р. Юренева «О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши», возня вокруг «Неотправленного письма» и «Мира входящему» показали границу, у которой талант, имеющий отношение к Вечности, обязан вспомнить и о своем отношении к Коммунистической партии.

Как ни парадоксально, именно это обстоятельство сыграло положительную роль в тогдашнем процессе выживания советского кино. Парадокс состоит в том, что преследование властей стало непременным атрибутом имиджа талантливого режиссера, имеющего отношение к Вечности. Этот имидж формировался в элитарной зрительской среде, и, надо сказать, чем дальше, тем больше противостояние Системе становилось здесь главным.

Вот пример. Картина Глеба Панфилова «Прошу слова» — прямо, открыто антисоветская, в самом четком смысле слова. Но отчего-то власти возжелали не заметить этого и не только выпустили фильм на экраны, но и регулярно крутили его по телевизору в День конституции[1]. Все! Элита, что называется, махнула рукой. Уж если не запретили, что-то там не так. Так все было в «Теме», картине, как всегда у Панфилова, замечательной, но по социальной силе не сопоставимой, на мой взгляд, с «Прошу слова». Однако восемь «полочных» лет стали неотразимым аргументом в глазах элитарного зрителя. «Тема» негласно признана самой острой лентой Панфилова.

Однако я забежал немного вперед. Уже к середине шестидесятых годов новая ситуация

[1] О взаимоотношениях Системы и художников в годы «застоя» см. подробнее в статье Е. Стишовой «Да» и «нет» не говорите».— «Искусство кино», 1991, № 4.

сформировалась окончательно. Художники, творящие нечто, имеющее отношение к Вечности. Власти, этих художников преследующие. Элитарный зритель, нетерпеливо ожидающий нового творения своих кумиров. Массовый зритель, которому до всего этого нет дела. Он смотрит Рязанова и Гайдая, наслаждается «Королевой бензоколонки» и «Шофером поневоле», «Парижскими тайнами» и «Железной маской».

Кажется, интересы элиты и массы расходятся окончательно. Время «Баллады о солдате», и «Ночей Кабирии», привлекательных для тех и других, уходит в прошлое. Масса уже просто не желает смотреть «Тени забытых предков» и «Мольбу», «Июльский дождь» и «Короткие встречи», «Затмение» и «Земляничную поляну». А элиту, естественно, калачом не заманишь на «Белый рояль», «Королеву Шантеклера» и «Сангам». Разделение это было весьма естественным, в остальном мире давно происшедшим и, надо сказать, очень плодотворным. И массовые, и элитарные картины от него лишь выигрывали. «Берегись автомобиля», «Операция «Ы», «Кавказская пленница» и «Бриллиантовая рука» были в своем роде столь же замечательны, сколь ленты Хуциева, Муратовой, Климова, Шепитько, Панфилова...

И, быть может, процесс интеграции советского кино в мировой кинопроцесс произошел бы естественно, если бы не случилось наступления сталинизма по всему фронту. Оно совпало с появлением художника, которому суждено было взять на себя миссию...

Я снова забегаю вперед.

В начале восьмидесятых годов, подобно многим коллегам, я ездил по необъятной Родине с лекциями о кино. Лекции эти, признаться, были мало кому нужны, но порой после некоторых выступлений имели место замечательные беседы с ограниченным контингентом любителей экранного искусства. Задавались вопросы, высказывались суждения. А однажды где-то на Дальнем Востоке после лекции, посвященной стилю ретро в кино социалистических стран, один из слушателей подошел ко мне и, не в силах унять священную дрожь, не спросил даже, а выдохнул: «Ведь правда же, Тарковский — самый гениальный режиссер мира?!» «Наверное»,— произнес я, несколько опешив. Моя неуверенность, безусловно, огорчила провинциального интеллектуала. Я понимал это, но ничего не мог с собой поделать — Дэвид Гриффит, Фриц Ланг, Сергей Эйзенштейн и Джон Форд всегда представлялись мне более подходящими кандидатурами на эту, так сказать, должность. Да и Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Федерико Феллини на нее могут претендовать с большим, на мой взгляд, основанием. А ведь еще есть Жан-Люк Годар, Райнер Вернер Фасбиндер, Милош Форман, Фрэнсис Коппола, Анджей Вайда... Я тогда не стал называть эти имена, ведь мой собеседник либо вообще не видел их картин, либо видел одну-две, а про остальные читал у Юренева...

Но в тот момент я еще не сознавал то, что понимаю сейчас. Мой собеседник был прав. Для него, для сотен тысяч его единомышленников Тарковский действительно был самым гениальным режиссером мира.

Безусловно, потому что его киноязык был его киноязыком, отличным от параджановского, хуциевского, иоселианиевского или муратовского. Эти яблоки «Иванова детства», эти водоросли «Соляриса», эти визуальные аллюзии «Сталкера»... Если бы вдруг отечественным поклонникам режиссера показали бы того дерзкого француза, который написал, будто Тарковский — это Брессон, насмотревшийся Феллини, они, поклонники, разорвали бы мерзавца на куски. Причем хулителя не спас бы даже показ «Дневника сельского кюре», «Сладкой жизни», «Джульетты и духов», а также «Земли» Довженко и «Персоны» Бергмана.

Дело ведь не в кинематографических ассоциациях — все открытия в области киноязыка были сделаны в двадцатые годы плюс Уэллс и Годар. Дело в том, что ни Брессон, ни Бергман, ни Феллини, ни Довженко не отразили в своих картинах мощь русского советского интеллигента, бездну и величие его духовных страданий.

Говорят, что главными режиссерами застоя были Бондарчук, Матвеев, Герасимов и Гостев. Ерунда! Главным режиссером застоя был выдающийся художник Андрей Тарковский, картины которого стали для мыслящей публики тем же, чем для «немыслящей» — индийские мелодрамы и меньшовская «Москва слезам не верит».

Когда жить в обществе развитого социализма становилось уж совсем противно, интеллигент шел в кино на «Солярис», «Зеркало», «Сталкера», и действительность казалась не такой мерзкой, а начальство не так страшило своим воинствующим убожеством. Становилось ясно, что пакостные условия существования — это совсем не главное. Главное — Бессмертный Дух, его томление, его совершенствование.

Все современные статьи о преследованиях Тарковского в высшей степени справедливы. Но, как мне кажется, недостаточны. Система

преследовала художника, но она как бы чувствовала, что без него ей будет хуже, чем с ним. Преследование напоминало игру в кошки-мышки.

Практически все картины, запрещенные в шестидесятые годы, были реабилитированы после 1986 года. «Рублева» Система «раскрыла» сама. Да когда! В конце семидесятого года. В начале семидесятых с их широкоформатными эпопеями и бесконфликтными комедиями. В чем же секрет? Чиновники вдруг поняли, что имеют дело с самой выдающейся отечественной картиной послевоенного периода? Однако сдается мне, что прежде всего они поняли иное. Эпопеи эпопеями, а режиссер с мировой славой должен все-таки работать в этой Системе.

Через некоторое время после обнародования «Рублева» опальный художник получает разрешение съездить в Японию, чтобы снять для «Соляриса» одну панораму, один урбанистический пейзаж. Мыслимое ли это дело в СССР начала семидесятых годов?! Не свидетельствует ли этот факт о том, что Систему олицетворяли не только идиоты?!

Премьера «Соляриса» ожидалась и прошла уже как крупное событие отечественной культуры. А когда на Западе решили картину сократить, поручив это дело Пьеру Паоло Пазолини (!), какой тут поднялся шум! Тем более громкий, что аккурат в это время нам предлагался «уполовиненный» и обесцвеченный «Додескаден» Куросавы, прочие художества мастеров советского дубляжа. (Причем человека с талантом Пазолини среди них не было.)

Однако обласканный гений Системе не нужен. Так же, как элитарному зрителю не годится в герои конформист. И Система заботится о том, чтобы обеспечить Тарковскому постоянную напряженку с прессой. Материалы о нем не публикуют, а если и публикуют, то в жанре идеологического доноса.

После благополучного «Соляриса» следует история с «Зеркалом», законченным незадолго до XXV съезда КПСС, трагедия с Каннским фестивалем, запрет картины в Москве, козни Сергея Федоровича... Зато когда Тарковский приступил к новому фильму «Сталкер», ему позволили переснять двухсерийную картину после того, как первый вариант, вышедший из проявочной машины, оказался техническим браком. Вы когда-нибудь слышали о чем-либо подобном?! О том, что творили с гриффитовской «Нетерпимостью», — знаем. О судьбе «Алчности» Штрогейма — читали. Что уж говорить об эйзенштейновской «Мексике» и его же «Бежином луге»!.. Но о том, чтобы в рамках планового, централизованного, регламентированного кинохозяйства один из режиссеров получил возможность еще раз снять практически готовый фильм?!

Официальная благосклонность к более чем прозрачным аллюзиям «Сталкера» (забуду ли, как «Искусство кино» остроумно высмеивало западных писак, усмотревших в писателе — Солоницыне намек на писателя Солженицына?) должна была смениться (и сменилась!) жесткостью к «Ностальгии». Ну, а когда режиссер стал невозвращенцем, тут уж Система взяла свое и повела себя вполне традиционно: на имя его был наложен строжайший запрет, в нескольких издательствах рассыпан набор книг о его творчестве, сына к нему не выпускали — шла «война нервов», в которой так искусны наши героические «органы».

Я вовсе не желаю, чтобы все вышеизложенное воспринималось как разрушение святынь. Я считал и считаю Андрея Арсениевича Тарковского выдающимся кинематографистом, а его фильм «Андрей Рублев» — великим произведением. Я лишь хотел сказать, что Тарковский действительно был самым гениальным режиссером, порожденным закрытым советским кинематографом. Что его гениальность усугублена ситуацией нашего застоя. В ситуации же мирового кинопроцесса корректнее, очевидно, говорить о крупнейшем представителе послевоенного советского кино. Излишняя утяжеленность и абсолютная стилистическая тупиковость «Ностальгии», как мне кажется, свидетельствуют об этом так же неоспоримо, как и очень удачная попытка возродиться в классическом бергмановском мире «Жертвоприношения».

Я хотел также сказать, что феномен Тарковского был воистину Божьим даром как для зрителя, так и для начальства.

Умному зрителю этот феномен не позволял чувствовать обделенность. Ну, нет Пазолини и Годара, Формана и Копполы. Так зато есть «Зеркало», такое глубокое, такое выдающееся, такое родное...

Средний зритель, млевший на «Служебном романе», прекрасно понимал, что Рязанов и Меньшов — это замечательно, это для души. Но есть еще Тарковский! Это так высоко и так свято, что если я что-то и не разбираю, то ничего страшного. Это обязательно нужно смотреть.

Фильмы Тарковского были в репертуаре всегда. И если, скажем, в Москве нельзя было посмотреть «Зеркало», то в Ленинграде оно шло в одном из кинотеатров на Невском годами. А любое появление «Рублева» —

в 75-м ли году, в 80-е ли — непременно собирало толпы жаждущих. И лишь три года, с момента отъезда в Италию до кинематографической революции, совзритель жил без картин человека, которого воистину любили все. Даже те, кто не любил.

Без него советского кино семидесятых—восьмидесятых годов просто не было бы. Были бы режиссеры — и хорошие режиссеры. Фильмы были бы замечательные. А уникального кинематографа закрытой страны не существовало бы.

●

Но вот страна открылась.

С чего началась киноперестройка? Естественно, с реабилитации неправедно осужденных. Благодаря деятельности Конфликтной комиссии СК отечественные зрители смогли, наконец, понять, что же именно не нравилось начальству в отдельные периоды нашей славной истории. Это был не только важный шаг. Это был единственно правильный первый шаг Революции.

И это был первый шаг к гибели советского кино.

Благородная деятельность комиссии была восторженно встречена в киномире. Реабилитированные фильмы и их создатели стали путешествовать по кинофестивалям, часто привозя престижные призы. Началась мода на советское кино. Вслед за репрессированными картинами благосклонностью стало одариваться и «молодое кино перестройки и гласности»...

Внутри страны все было несколько иначе.

Конечно, кинореабилитация всячески приветствовалась прессой. Причем как революционной, так и консервативной. Шок от «Покаяния», отчаянная битва за «Комиссара», просветление после «Аси Клячиной» — все это приятно волновало кинообщественность, поддерживало состояние эйфории, в котором практически никто не обратил внимания на некую немаловажную вещь.

На зрителя. Причем массового.

«Покаяние» за год проката собрало 10 миллионов зрителей. Из них шесть — в Москве. Выводов из этой ситуации не сделали. А зря.

Дело, конечно, не в том, что серьезные, элитарные картины массы не смотрят. Естественно, не смотрят. И слава Богу, что не смотрят. Дело в том, что прокатчики, которым всегда вменялось в обязанность «работать с выдающимися советскими фильмами», в первые перестроечные годы по инерции «работали» с Муратовой и Аскольдовым так же, как в свое время с Бондарчуком и Гостевым. Ну, разве что сборы от западных шлягеров на выдающиеся фильмы не переписывали — этого вроде вовсе время не требовало.

Как-то на заре перестройки в один из понедельников я по обыкновению изучал «портянку» — репертуар московских кинотеатров. С немалым изумлением обнаружил вдруг, что в десяти, а то и в пятнадцати крупнейших кинотеатрах идет фильм Романа Балаяна «Храни меня, мой талисман». Честно признаюсь, картина мне не нравилась. Казалась пустой и претенциозной. Но знал я и то, что новое начальство считало иначе.

Знал об этом не только я — «портянка» свидетельствовала, что столичные прокатчики изо всех сил старались угодить новой киновласти. Но ведь кунцевскому, бибиревскому, бирюлево-чертановскому зрителю не было дела до начальственных политесов. Он с гневом уходил из зала и требовал своего законного Чакраборти. Или Гаспарова на худой конец.

А тут еще удаление из репертуара двухсот пятидесяти зарубежных развлекательных картин! А тут еще начавшийся, наконец, выпуск западных шедевров, происходящий точно так, как предрекал В. Ю. Дмитриев в своей провидческой статье «Бунюэль против «Танцора диско»!.. В гневе и непонимании люди вообще перестали ходить в кино.

В раскрывающейся стране новое киноначальство действовало так, будто держава наглухо закрыта. Будто существует некий абстрактный «советский зритель», томящийся в ожидании «Коротких встреч» и «Долгих проводов», «Семи самураев» и «Восьми с половиной». Сложные, требующие вдумчивого просмотра картины выбрасывались на экраны тысячеместных кинотеатров, предлагались вниманию окраинной шпаны.

Впрочем, шпана мучилась недолго. Аккурат в этот момент родной комсомол решил стать главным отечественным видеопиратом. Сеть душных салончиков накрыла страну со скоростью необычайной. Обегая массивные кинодворцы, тинейджеры гурьбой устремились в маленькие комнатушки, где в тесноте да не в обиде можно зырить клевое кино. Пусть мутное изображение, пусть титры финские. Зато — клевое. Городские заборы запестрели самодельными афишками. «26 мая. «Съеденная заживо». Ужасы». «27 мая. «Греческая смоковница». Крутая эротика». Листки эти читались, как сообщения о том, что приговор советскому кино не только вынесен, но и приведен в исполнение.

Между прочим, распространение видео окончательно убедило массового советского

зрителя в том, о чем он, в общем-то, давно догадывался. Картина мирового кинопроцесса, нарисованная стараниями советских кинотоварищей, абсолютно лжива. Отечественный кинематограф в этом процессе просто отсутствует. Самого крутого парня мирового кино зовут вовсе не Митхун Чакраборти. Сериал об Анжелике — вовсе не последнее слово в развитии авантюрного жанра. Фильм «Крестный отец» — это не совсем то, чем пыталась представить его наша критика. Ощущение обманутости («дурят нашего брата!») сменилось чувством демонстративного неприятия всего, что рекламируется начальством. Тот факт, что обманывало одно начальство, а ныне в кинопрезидиуме — другое, был для массового зрителя несуществен. Более того, если раньше за образцы предлагалось считать фильмы хоть и лживые, но понятные, то нынче лидерами стали «Скорбное бесчувствие», «Жена керосинщика», «Черный монах» и «Перемена участи». Как тут не отправиться в салон на Шварценеггера!

Замечательное, благородное, высокохудожественное руководство Киносоюза стремилось в конце восьмидесятых годов реализовать одну из кардинальных установок двадцатилетней давности. Родного зрителя, четверть века пребывающего в состоянии тотальной необразованности, надо начинать воспитывать. Показывать ему, что в кино хорошо, а что — плохо.

Идея в высшей степени достойная, хотя, на мой взгляд, и утопическая. Поражает, однако, не сама идея, а способ ее воплощения. Вступив в отчаянную, справедливую и бескомпромиссную борьбу с монополистической государственной киносистемой, революционное руководство кое-что у этой системы позаимствовало.

Прежде всего, эту самую идею воспитания масс. Раньше воспитывали на Бондарчуке и Левчуке, теперь — на Параджанове и Муратовой. Раньше всем в кино заправляли чиновники, теперь — творцы. Хороша эта перемена? Безусловно, хороша. Параджанов лучше Левчука, а Ролан Быков, несомненно, предпочтительнее Павленка. Но вот беда — «Легенду о Сурамской крепости» смотрели так же плохо, как и «Думу о Ковпаке», а продукцию быковского центра юношеского и детского кино вообще увидеть негде.

Человек по природе своей не любит воспитателей и не верит им. Эту истину кинореволюционеры игнорировали и, разрушая прежние управленческие структуры, в то же время стремились модифицировать их для новых нужд. Оказалось, что в старой картине киномира было много правильного и объективного. Нужно лишь поменять восхваляемые и проклинаемые фильмы и фигуры местами. Ну и, конечно, необходим «новый Тарковский» — без него куда ж?!

В отличие от блистательно иронического Тимофеевского и отчаянно злой Москвиной, я чрезвычайно серьезно отношусь к Александру Сокурову — человеку, по-моему, в высшей степени одаренному. И думаю, что он мог бы стать одной из определяющих фигур современного советского кинопроцесса, если бы новая киновласть столь отчаянно не стремилась представить его «Тарковским периода перестройки и гласности». Несмотря на то, что в одном из своих интервью Сокуров отмежевывается от поэтики Тарковского.

Но масс-медиа дружно творят легенду Сокурова. Настойчивые уверения общественности в том, что именно Сокуров наиболее полно выразил мечты и тревоги своего поколения. Организация телеретроспективы. (Что может быть более безумного, чем Сокуров по телевизору? Пожалуй, только Герман по телевизору.) Прозвучавшая с TV-экрана на всю страну фантастическая фраза «Режиссер молится за всех нас». Многочисленные маленькие фестивали по всему миру, увенчивающие Александра Николаевича своими наградами...

Это или что-то иное, мне неведомое, оказало влияние на режиссера — только он и в самом деле не скрывает своего мессианизма. Однако если мессианство Тарковского было естественным и органичным проявлением таланта в ситуации закрытого кинематографа закрытой страны, то стремление Сокурова быть неким Учителем Народа Российского сегодня выглядит по меньшей мере странно. И огорчительно, потому что мессианские порывы неизбежно сказываются на художественном уровне картин. «Круг второй» — наглядный тому пример[2].

Феномен Сокурова есть, кроме прочего, крайнее выражение абсолютной власти Кинорежиссуры, наставшей в нашем кино. И так как в большинстве своем новое режиссерское поколение не более кинообразовано, чем мой вышеупомянутый дальневосточный собеседник, то главным и практически единственным эталоном здесь явился опять-таки Андрей Арсениевич.

И вот уже в десятках фильмов по внутренним стенам домов потекла вода. Молоко то и дело разливалось многозначительно. А чер-

[2] В оценке этой ленты А. Сокурова редакции ближе точка зрения, высказанная в статье М. Ямпольского.— См. «Искусство кино», 1991, № 9.

ные псы сопровождали в пекло целые стада угрюмых соотечественников...

Грустно было на все это смотреть. Грустно и тревожно. Ведь Тарковского зрители любили еще и за то, что он был один. Двадцать пять Тарковских никому не нужны.

Режиссерократия выразила себя также в абсолютном пренебрежении к ритмической стороне кинофильма. Режиссеры брали реванш за то, что в годы застоя чиновники нещадно сокращали их картины до полуторачасовой длины. Теперь пошли произведения на 2-20, 2-30 и даже на 2-45. Все важно! Все нужно! Ничего, ну совсем ничего нельзя выкинуть!

Если б чрезвычайно талантливый фильм Валерия Огородникова «Бумажные глаза Пришвина», в котором мне довелось «отстреливать классику», был бы на полчаса короче, уверен, он стал бы общепризнанным выдающимся достижением отечественной кинематографии. (Конечно, при условии сохранения эйзенштейновского эпизода.) Если б на сорок минут была короче лента Саввы Кулиша «Трагедия в стиле «рок», ее коммерческие возможности возросли бы тысячекратно...

Недовольство всевластием режиссуры, «сплошной сокуризацией» советского кино, забвением интересов зрителя стало проявляться очень скоро. На какое-то время его открытое проявление было сдержано феноменальным массовым успехом фильмов «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса и «Маленькая Вера» Василия Пичула — замечательных произведений, высокие художественные достоинства которых были соединены с привлекательными зрелищными элементами. Однако «молодежный бум» длился недолго. Эпигонские ленты собирали уже меньшее количество зрителей. Нескончаемые «очень маленькие веры» стали раздражать так же, как и подражания Тарковскому, и недовольство проявилось открыто.

Вначале была серия говорухинских статей в «Советской культуре». После их появления автора обвиняли в том, что он ведет советское кино «назад, к застою». Признаться, я разделял тогда эту точку зрения. Сейчас думаю, что при всех полемических передержках Говорухин звал не назад, а вперед — из перелицованной старой киносистемы к принципиально иному типу отношений в кинопроизводстве и кинопрокате.

А потом произошло событие, которое перевело противостояние идей в противостояние поступков. Заработали всесоюзные кинорынки. Прокатчики со всей страны получили возможность покупать фильмы для показа в своих регионах. Мысль о необходимости воспитания масс улетучилась сразу же. Какое, право, воспитание, когда прокатчики платят деньги и хотят, чтобы они вернулись сторицей! Конечно же, у прокатчиков нелады со вкусом. Конечно, у многих из них отсутствует даже необходимое чутье коммерсанта. Но что поделать, других прокатчиков нет, и с этим «сокуризаторы» и воспитатели вынуждены были смириться. От рынка к рынку «воспитательное» и «сокуризированное» кино становилось все более невостребованным.

А тут еще студии получили финансовую самостоятельность и сами стали заниматься продажей своего товара. А тут еще вдруг обнаружилось огромное число богатых людей и организаций, которые просто жаждут вложить средства в кинопроизводство. Возникла масса независимых компаний.

Заиграл, засверкал, запел, забегал Русский Бомбей. Количество выпускаемых картин возросло почти втрое. Фильмы стали ставить сценаристы, операторы, художники, композиторы и осветители. А народ, тот самый, который хотели воспитывать идеалисты из Союза кинематографистов, принялся смотреть эти ленты с прямо-таки безумным энтузиазмом.

Возник феномен Анатолия Эйрамджана, сценариста, который, совершенно справедливо рассудив, что режиссура как профессия сейчас мало кого интересует, принялся за постановку комедий по собственным, естественно, сценариям.

Обескураживающая примитивность его первого фильма «За прекрасных дам!» ставила в тупик. Было непонятно, как это вообще можно выпускать на экран. А оказалось, что зрителю именно это и хочется смотреть. Весело, бездумно, артисты знаменитые. А то, что художественный уровень 1910 года — ерунда! Как говорила Авдотья Никитична Веронике Маврикиевне, «дело не в цвете, а в чужете».

Во второй работе, фильме «Бабник», «чужет» еще более замечателен, а художественный примитив уступил место нехудожественной пошлости. Да такой, знаете ли, откровенной, провокативной! Режиссер как бы издевается надо всем, «что дорого и свято» революционному киносоюзу. Вы, мол, тут можете сколько угодно талдычить про воспитание, про эстетический вкус да про Сокурова, а я вот сниму сейчас за неделю этакий скверный анекдотец, и народ у меня побежит его смотреть!

И побежал.

«Бабника» я видел в городе Орле. Из пяти кинотеатров картина демонстрировалась в трех. Зрителей на моем сеансе было полно,

даром что начиналась третья неделя показа. Все были очень довольны и просто по-человечески счастливы. Наконец-то вместо мужчин с женской грудью, инфернальных посланников Высшей Воли и социалистических помоек им показали любимых Ширвиндта и Державина. Один полового гиганта изображает, другой — сексуально робкого начальника. К одному сын приезжает — смотреть не на что — и тоже половым гигантом оказывается. Другой с очаровательной практиканткой соединяется. Правда, практикантка так же похожа на научную даму, как зачумленный юнец — на отъявленного сексапила. Но на то и комедия. А шутки-то какие, шутки-то! «Слушай, она такая трогательная! — Что, хочешь потрогать?»...

«Бабник» представляется мне конченым продуктом пламенной борьбы за эстетическое образование славного советского зрителя.

Другой крайней точкой нашего революционного кинопроцесса, другим красноречивым свидетельством гибели советского кино является, по-моему, фильм Игоря Алимпиева «Панцирь».

Критик Александр Тимофеевский написал как-то, что в картине отсутствуют звук и изображение. То и другое на экране, конечно, есть. Но ни то, ни другое нельзя идентифицировать. Семьдесят процентов слов, произносимых в фильме, просто невозможно расслышать. Мы понимаем, естественно, что так надо. Пресса разъяснила нам, что фильм этот — кинопортрет потерянного поколения, живущего призрачной жизнью, в которой Слово потеряло свой высокий смысл, сохранив лишь самый низкий, став просто набором звуков, колеблющих окружающее воздушное пространство. Лишь в одном эпизоде со звуком все в технической норме. В милицейском участке (герой картины — страж порядка) отчаянно матерится один из клиентов. Каждое слово, многократно повторенное, во всей первозданной красоте доносится до зрителя-слушателя.

При этом директор орловского КВО, не купивший клеровских «Ночных красавиц», потому что они «старые и черно-белые», «Панцирь» приобрел. Оттого, очевидно, что он хоть и черно-белый, да новый.

«Панцирь», на мой взгляд, принципиален потому, что наглядно демонстрирует: в современном серьезном отечественном кино вопросы профессии не имеют уже никакого значения. Главное — Вечность, Судьбы Родины, Человек не сам по себе, а как некий Знак.

Райнер Вернер Фасбиндер тоже часто снимал эпизоды, в которых сложно разобрать слова. Но — лишь эпизоды. Он не злоупотреблял данным выразительным средством, справедливо полагая, при всей своей экстравагантности, что после завершения работы над фильмом его, фильма, жизнь только начинается. Быть может, это происходило оттого, что Поколение, Человечество и прочие замечательные абстракции никогда не занимали неистового немца. Несчастная проститутка, страдающий гомосексуалист или группка безумствующих террористов интересовали его куда больше.

Отмечая в изобразительном строе «Панциря» причудливое сочетание раннего Хуциева и позднего Германа, раннего Формана и позднего Герасимова, я поражаюсь тому, что это — не цитаты. Это — попытка создать нечто под названием «я так вижу». Но когда я, зритель, критик, вижу белого ангела в ленинградском дворике, я не могу удержаться от такой, примерно, тирады. Вим Вендерс снимал не только «Небо над Берлином». В 1974 году у него был замечательный фильм «Алиса в городах». Тоже черно-белый (как «Панцирь») и тоже про молодого человека в большом городе. И мне представляются более естественными ассоциации с данным произведением Вендерса. Хотя здесь я, наверное, не прав. У немецкого классика картина (и «Алиса в городах», и, кстати, «Небо над Берлином») — про человека в городе. А у советского дебютанта — про Человека в Городе, так что без ангелов тут не обойтись. Как не обойтись и без разговора героя с умершим отцом. (О, Федерико Феллини, насмотревшийся Шукшина!) «Разве ты живой?»,— спрашивает парень. А родитель в ответ с интонацией пермского трагика: «А ты?»...

Но более всего поразила меня любовная сцена. Две руки тянутся одна к другой на фоне кружочка белого света от лампочки в темной комнате. Даже в горячечном бреду я бы не мог себе представить, что Игорь Алимпиев подозревает о существовании картины Бинки Желязковой «Как молоды мы были» (1961), где любовный дуэт разыгран с помощью темноты (правда, уличной) и кружочков белого света (правда, двух и движущихся).

В нашем серьезном кино сейчас происходит удивительная вещь. Часто режиссеры цитируют западные фильмы, которые никогда не видели. «Сатана» Виктора Аристова — парафраз ленты Андре Кайата «Каждому свой ад» (1974). Финальный кадр «Сатаны»— практически прямая цитата финала знаменитого «Предзнаменования» (1976) Ричарда Доннера. В картине Омара Гвасалия «Осада» можно узнать не только абуладзевскую

«Мольбу», что естественно, но и ленту Валерио Дзурлини «Пустыня Тартари» (1977) и фильм Паоло и Витторио Тавиани «Ночь святого Лаврентия» (1982), что занимательно. Очень интересные работы Владимира Кобрина у нас любят называть «новым кино», но ни авторы этого термина, ни сам режиссер не подозревают, что это новое кино уже с успехом делалось чехами в шестидесятые годы, а французами аж в двадцатые.

Я вовсе не уверен, что подобные удивительные совпадения свидетельствуют лишь о стойкой невозможности истинных открытий. Они вполне могут свидетельствовать об интуитивных (!) попытках отечественных кинематографистов преодолеть искусственно возведенные ограничения пространства своих поисков. Попробовать поискать там, где уже были другие. Быть может, они были не очень внимательны...

Здесь нашим режиссерам могла бы очень помочь кинокритика. Могла бы, но, увы, не сможет. С критикой произошла история, на мой взгляд, весьма грустная.

Два события, объективно замечательных и в высшей степени положительных, сыграли с нашим братом скверную шутку. Первое — распространение видео, второе — поездки на западные фестивали. Первое породило опаснейшую иллюзию доступности знаний о мировом кинопроцессе. «Последний император» на домашнем экране, «Бэтмен» у любимого дивана. Сходство и различие между «Опасными связями» и «Вальмоном» — не снимая мягких тапочек.

Подросток, ликующий на просмотре нового видеобоевика,— это естественно и замечательно. Критик, пытающийся насладиться Пазолини и Копполой в своей квартире (не уточнить какую-то деталь, не пересмотреть какой-то эпизод для работы, а именно насладиться) — это, в лучшем случае, анекдот.

Что же касается пребывания на международных фестивалях, то при отсутствии фундаментальных киноведческих знаний (а именно оно характерно в нашей среде) вполне можно убедить себя и читателей, что все ценное в мировом кино располагается где-то между Джарменом и Джармушем, что Питер Гринуэй — вершина, до которой наконец-то добрался кинематограф, что когда есть Спайк Ли и братья Коэны, ни к чему говорить о всяких там Хатавеях и Роегах, что Никетти и Лукетти гораздо предпочтительнее Ризи и Рози...

Хорошо еще, что есть старшие товарищи. Есть Дмитриев и Разлогов, Рубанова и Черненко, Божович и Клейман — можно спросить, что за зверь такой Кэндзи Мидзогути?..

Стоит ли удивляться той в высшей степени неадекватной реакции, что была характерна для нас в отношении фильмов перестроечного периода. Если быть объективным, ничем, кроме «Маленькой Веры», мировой кинематограф за наш счет в эти пять лет не обогатился. А почитать, что и как мы писали об «Игле» и «Перемене участи», «Скорбном бесчувствии» и «Господине оформителе»,— где уж тут Бертолуччи!

●

Ставка на политику всеобщего воспитательства, аранжированная линией на «сокуризацию». Как реакция — отчуждение зрителя и появление режиссеров-дельцов, непрофессиональных, но смышленых по части конъюнктуры — уже не идеологической, а финансовой. Окончательная герметизация серьезного кинематографа и неумение критики поставить внутренние процессы в контекст процесса мирового. Вот, пожалуй, главные причины уникального явления, коего мы стали современниками.

Советское кино, явившее собой некий временами весьма живописный пейзаж в идеологическом тумане, не материализовалось окончательно, как можно было бы ожидать, а исчезло, растворилось. Испарившийся пейзаж, конечно, изменил химический состав тумана, но на большее его, к сожалению, не хватило.

●

Что же делать? Думаю, ждать. Надежды есть.

Надежда на необъятные пространства нашей Родины — мы не Венгрия и не Болгария, свои картины нам еще могут пригодиться.

Надежда на то, что режиссеры-«элитарщики» оставят амбиции и поймут, наконец, что маленькие залы на 100 человек и маленькие фестивали в Роттердаме и Гетеборге есть оптимальная среда обитания их картин.

Надежда на то, что режиссеры-«массовики» научатся внятно рассказывать истории. Чтобы было смешно и жалостно. Чтобы сердце замирало и слезы лились. Чтобы агенты КГБ были агентами КГБ, а не посланниками ада, оставляющими после себя запах серы. Чтобы черти в преисподней были чертями в преисподней, а не существами, сильно напоминающими агентов КГБ.

Наконец, надежда на Россию — невозможную страну, в которой запросто происходит все что угодно. Даже возрождение национального кинематографа.

Образ действия

Социально-экономические взгляды Исмаила Таги-Заде в выдержках, цитатах и извлечениях[1]

«При желании можно сделать все» *(Таги-Заде)*

...В конце концов надоело. Я приходил домой с пустыми руками. Ребенку не мог дать денег на мороженое. Это нормальная жизнь? Кого-то, может быть, устраивает. Но человек должен иметь свое «я» и не быть попрошайкой. Чтобы выжить, надо работать, а чтобы работать надо думать, надо чувствовать деньги. Если ты не чувствуешь деньги, ты никогда не заработаешь. Увидел сто рублей — и схватил. Это не значит чувствовать деньги. Надо начать с десяти копеек и идти дальше, растить эти десять копеек, не входя в долг. Вошел в долг — надел на себя сеть.

Сколько же можно полоскать меня с этими цветами. Да, цветы! Красные гвоздики. Только красные! Но это каждый может — начинайте и делайте. Не перекупал и не торговал. Производство создало свою торговую сеть. Объединил 116 семей. Стали сеять, выращивать: 10 копеек вложил — 14 рублей получил. Я могу быть мобильным. Чтобы цветок не погиб, отдам его за 20 копеек и бесплатно отдам. 637 человек у меня работало только на реализации. А почему нет? Голландия живет на цветах. Сейчас мы ждем правительственного решения о передаче нам 2 тысяч гектаров земли в Азербайджане. Взяли в аренду. То есть совхоз взяли. Вместе с людьми. Они получают хорошие деньги. Будут чайные и мандариновые плантации, мелкий и крупный рогатый скот. На бывших болотах будем выращивать оливки и делать масло. Все говорят: нужно поднимать сельское хозяйство. Но сельское хозяйство может поднимать только тот, кто хочет его поднимать.

Надо уметь читать книги. Откройте книгу воспоминаний доктора Арманда Хаммера. Что там написано? Надо же изучать опыт крупных мастеров делать деньги. Купил у нас за 1 миллион 300 тысяч жеребца. Тридцать раз этот жеребец покрыл, а через десять лет жеребца вернул и говорит: «Бабки назад». А ведь поначалу был нуль, нищий. Вот и я занялся лошадьми. Лошадь рожает — продаешь. Еще раз и еще раз. А дальше аукцион: купили — не купили. Приезжаю в Ставрополь на Терский конный завод — там мои лошади стоят. Живу, как все, в гостинице. Когда цена не устраивает — снимаю лошадь. А теперь уже на своей земле будем лошадей держать. Там есть место и для подсобного хозяйства, и для лошадей.

Это бездельники выступают — как это он едет на фестиваль в Канн, везет сотни людей, устраивает прием. Да, еду. Да, устраиваю. Да, везу. Но я еду на свою валюту, на лошадиную. Заработал — поехал, не заработал — сиди дома.

Вы представьте себе: 600 человек вывез, и без ЧП. Никто не напился, не подрался, не остался. Советские люди были во фраках и в бантиках. Договорились с директором Каннского фестиваля, что 12 мая — день АСКИНа[2] в Канне, что будет конная кавалькада в костюмах на набережной. Я платил, и все. Лошадки какали, но я платил за то, чтобы шла сзади машина и подбирала. Не буду же я подбирать — во фраке.

Правда, эти лошадки мне дорого обошлись. Когда в субботу хозяин понял, что отступать мне некуда, от заломил вдвое. А в воскресенье в 2 часа дня мой царь Иван Грозный уже должен был скакать в Канне[3]. Если бы я прилетел на два дня раньше, я бы успел осмотреться, контракты бы подписал. Но нет свободы передвижения. А дело надо было сделать, и я сделал.

Надо же иметь интуицию. Вот взяли в Азербайджане швейное объединение на аренду. У них были одни убытки. 27 миллионов. Мы их выплатили. Подняли зарплату. И за два года произошел перелом. И госзаказ нам не мешал, а помогал. Стопроцентно на госзаказ работали. Сейчас решается вопрос о приватизации этих предприятий. Теперь ТИС[4] — это целый концерн. Я — глава этого концерна.

Кино я болен. Это такая зараза... Я проработал в кино 19 лет и прошел в Москве путь

[1] Основано на публичных выступлениях последнего времени и материалах беседы с Таги-Заде кинокритика Л. Карахана и экономиста М. Леонтьева, состоявшейся в июне 1991 года.

[2] АСКИН — Ассоциация работников киновидеопроката, созданная в 1990 году. И. Таги-Заде — президент АСКИНа.

[3] Речь идет о рекламном шествии, которое Таги-Заде как глава фирмы ТИСКИНО и продюсер фильма «Царь Иван Грозный» (экранизация романа А. К. Толстого «Князь Серебряный) устроил на набережной Круазетт.

[4] ТИС — Таги-Заде Исмаил Сулейманович.

И. Таги-Заде в рабочем кабинете

от киномеханика до заместителя управляющего Московского управления кинопроката.

Я понял, что советское кино не получит развития до тех пор, пока оно будет зависимо материально, 250 миллионов рублей дотации из госбюджета рождают иждивенчество. Понимаю молодых режиссеров — они ждут, что им дадут деньги. Одному из пятидесяти можно и дать. Но не понимаю, почему все кино, которое ходит по миллиардам, должно получать дотацию? Почему творческие работники получают мизерное вознаграждение? Почему не хватает прокатчиков и эта профессия до сих пор остается малопрестижной? Почему пенсионеры, которые проработали в

прокате 58 лет (а мы даже не знаем их в лицо) лежат парализованные и получают минимальные пенсии?

Или — из личного опыта. На одной из ведущих студий, где мы снимали «Князя Серебряного», не нашлось подходящей бороды для Ивана Грозного, так что пришлось заведующему отделом Совмина СССР А. Н. Медведеву[5] привозить бороду из Англии. Вот так — бороду из Англии.

А мы можем и должны жить хорошо. Мы должны зарабатывать деньги. Для этого и была основана фирма ТИСКИНО, для этого была создана общественная организация АСКИН, в которую, кстати, кроме ТИСа, никто из учредителей деньги не вложил. Для этого мы формируем сегодня независимый кинопрофсоюз. Для этого мы учим молодежь. Сколько Союз кинематографистов говорил о кинофакультете при МГУ, а мы открыли в МГУ при факультете социологии отделение для студентов АСКИНа. Значит, можно.

Мы сегодня зарабатываем деньги в прокате и можем их вкладывать в образование, в производство, в пенсионное обеспечение. Во все.

В этот раз мы еще не занимались торговлей картинами в Канне. Мы присматривались. У нас еще нет опыта работы на западном рынке. Но если АСКИН не отступит от своей программы, то через год-полтора мы начнем реализацию национальной программы на международном уровне.

Мой капитал — это не миллиард, а 300 тысяч кинопрокатчиков из 15 республик. И все 15 республик будут создавать независимый профсоюз работников кино. Покажите мне другие ассоциации, где в наше трудное время есть все 15 республик, и я скажу, что есть кое-кто и посильнее АСКИНа.

За 8 месяцев — от I до II съезда АСКИНа — мы прошли путь от «Октября» до Кремля[6].

Писателям не дали, а работникам кинофикации — дали. И мы впервые за всю историю советской власти смогли собраться в этом прекрасном дворце. Из этого сразу же сделали вывод: он — человек партии. А я вам расскажу, как это было. Дворец съездов был в ведении Минкульта. Мы заключили договор на аренду. Потому что где еще соберешь 4,5 тысячи делегатов съезда АСКИН (таково было решение I съезда). И тут выходит указ Президента, что весь Кремль переходит в его ведение. А мы уже заплатили деньги, телеграммы дали, сняли 4 гостиницы Измайловского комплекса. Люди купили билеты туда и обратно. Это же не стадо баранов. Мы написали Горбачеву письмо. Собираем людей впервые за 73 года советской власти. Они же не собираются с транспарантами кричать — долой советскую власть. Они собираются провести рабочий съезд и определить нашу судьбу. Затем я связался с заведующим секретариатом Верховного Совета. Он сказал, что с товарищем Лукьяновым беседовал и решили: проводите свой съезд. Тем более вы уже оплатили. Надеемся, что топота не будет. Дал слово, что не будет — это же рабочий съезд.

Как я могу после обижаться на это правительство?

Заработать рубль для меня не проблема. Я начал свою трудовую деятельность в 1964 году в Таджикистане, будучи азербайджанцем. С семи лет остался сиротой и рос в детском доме. Знаю, где рубль лежит, знаю, как его взять, чтобы не обжечься.

...Теперь получаю достаточно.

Недавно на пленуме Союза кинематографистов Рустам Ибрагимбеков сказал, что Исмаила критикуют потому, что он не умеет тратить деньги. А я их не трачу, я их сею. Пока не посеешь, урожая не будет.

«Вот модель жизни: вложи и бери» *(Таги-Заде)*

Никогда не надо брать у государства. Наоборот, ты должен давать государству. Тогда только отношение будет уважительным, тогда будет авторитет. Ты не потребитель, а инвеститор. И когда говорят: Таги-Заде — это партийные деньги, «маска, я тебя знаю», то, скажите, пожалуйста, о каких партийных деньгах вообще идет речь? Где они? На содержание партийной организации одной республики не хватает 17 миллионов. Вот дать эти деньги я могу.

Но чтобы давать деньги, надо их иметь, надо знать, куда и как вкладывать.

Можно, скажем, заниматься закупкой нефтепродуктов. Но я задаю вопрос: какое отношение ты имеешь к нефтепродуктам, к бензоколонкам? Нефть ведь государственная монополия, а не моя. Если бы я мог покупать нефтяные вышки, я держал бы эту сеть, я начал бы разворачиваться в этой сфере. Но так как это невозможно, надо взять и создать свое предприятие, свое производство и выстраивать всю цепочку от начала до конца. Не надо искать легкого. То, что легко,— приходит и уходит. Из этого надо исходить и так работать. Так было с цветами, с лошадьми, со швейным объединением. Никогда не работал на «купи-продай». Все строилось на производстве. И в кино так. Только надо организовать, поставить дело.

Сейчас ценообразование в прокате отдали местным советам. И вот результат. Раньше средняя стоимость билета в кино была 29 копеек и соответственно средняя загрузка кинотеатров 34 % (на 1/I 86 г.). Теперь в среднем цена билетов 31 копейка — загрузка 29 % (на 1/I 89 г.). Это не экономический эффект.

Многие боятся, считают, что цены на билеты нельзя поднимать. А что же делать — дотацию от государства получать? Но у государства уже дырка в кармане. Какая дотация. Только на производство пленки не хватает 10 миллионов долларов. А не будет пленки — кино не будет. Мы же могли бы за счет проката инвестировать и про-

[5] А. Н. Медведев — в настоящее время является консультантом аппарата Президента СССР.

[6] I съезд АСКИНа проходил в кинотеатре «Октябрь». II — в Кремлевском Дворце съездов.

изводство пленки и производство фильмов. Но цена на билеты должна быть от 1 рубля до 2 рублей[7] — единой по всей стране. Почему кооператоры могут брать по 5 рублей за копию и заниматься видеопиратством? А мы не можем на законном основании? Что, люди осудят? Но люди ходят в кино 11 раз в год. Это не мясо, которое мы кушаем через день.

При нормальных ценах и загрузке 29% мы получили бы 4 миллиарда рублей. Сбросьте 1 миллиард на десятипроцентное падение загрузки. Это 3 миллиарда. Скиньте еще 970 миллионов в целом по стране на эксплуатационные расходы. 2 миллиарда есть. Это деньги, которые прокат, АСКИН могут вкладывать.

Естественно, люди должны знать, за что они платят. Должна быть культура обслуживания, сервис. За рубль я могу пожелать и кофе выпить, и оно должно быть. Почему у кооператоров это может быть, а у нас нет?

Теперь давайте подумаем, почему бы АСКИНу не начать финансирование кинематографа? Мы уже создали банк. Сколько надо советскому кино? Мы готовы дать. Опасаетесь за прокатную судьбу будущего фильма? Пожалуйста, мы создали страховую компанию. Если картина — на любой национальной студии — не получилась, мы возмещаем убытки. И не надо никаких других моделей: ценообразование, банк, страховая компания. Это не Таги-Заде придумал, не Сидоров, не Петров — весь развитый мир так работает. Так давайте уважать умные головы, давайте вкладывать, чтобы получать.

Правительство, которое мы уничтожили, нам все дало. Закон о кооперации есть? Есть. Закон о предприятии есть? Есть. Закон о малых предприятиях есть? Есть. Закон об аренде есть? Есть. Ну а люди прогрессивные у нас есть? Есть!

Вот и надо дать им заработать, разбогатеть. И фильмы надо дать кассовые. Мы закупили в Америке 158 фильмов. Теперь говорят, что мы хотим угробить советское кино. На нас хотят найти удавку. Один из руководителей Госкино СССР так и заявил: удавку найти[8]. Но хватит ли сил удавку нам наложить, да хоть бы и одному Таги-Заде? Справитесь ли вы? Он ищет удавку на прокатчиков, а сам за 8 миллионов продает «Рембо» независимым комсомольским организациям или кому там еще. А мы прокатчики. Покупаем и будем покупать. И я знаю, что американские фильмы не угробят, а спасут наше кино. Во Франции из 100 % дохода 80 % приходится на американские фильмы. Но эти средства идут на финансирование национального кино. Другое дело, что надо учиться покупать. И в этом мы вовсе не настроены воевать с «Совэкспортфильмом», как того желает руководство этой организации[9]. У них огромный опыт и за него стоит платить. Эта структура рушится, а ее нужно развивать. В нее надо вкладывать деньги. Это наше будущее.

Понятно, что начинается борьба за выживание, и там, где не хватает экономических аргументов, идет в ход любая подтасовка, разжигающая панику. Но есть же факты. Пока что мы отдублировали всего лишь пять картин и отдали их с монопольным правом на Украину — товарищу Тимошенко, товарищу Турецкому — на всю страну и товарищу Хафизову — на всю страну. Мы знаем, что они заработают в 2,5 раза больше, чем они заплатили. Но они должны понять преимущества работы в системе АСКИНа. Реально. В денежном выражении. И когда это произойдет, сама собой начнет возникать новая структура проката, где отдельные КВО[10] на местах перестанут ходить с протянутой рукой и приобретут право на самостоятельное существование, организуя сервис, оказывая услуги: кинотеатр предоставить — пожалуйста, застраховать картину — пожалуйста, нужны финансы — пожалуйста. При КВО будут свои филиалы банка и страховой компании АСКИНа. Они станут инвестировать не только кино, но все нерентабельные предприятия, скупать акции. Будем богатеть. Рубль, который даст нам зритель, должен работать со всего. Хочешь одеваться — вложи и требуй качества. Вкладывай куда угодно,— кто тебе мешает?

Когда мы беседовали с Д. Худоназаровым, он мне сказал: «Так вы же монополисты». А я ответил: «Да, я буду бороться за монополию». Живу этой идеей — захватить весь Советский Союз. Это нормальная идея. Если бы не было этого стремления, ничего бы не было. Поймите правильно.

«Нужно производить, а не спекулировать» *(Таги-Заде)*

Нас 73 года учили: все, что государственное, то наше, а теперь говорят: раз это наше, давайте все поделим. Так сейчас делят дом на Васильевской. Но разве можно разделить неделимое? Мы ничего в это не вложили, все это сделано руками наших предков.

Чтобы продать, надо произвести, а у нас не торговля, а спекуляция. А спекулянт никогда не будет иметь. Он лишится всего. У нас же страна превращается в спекулянта. Распродаем недра, распродаем недвижимость. Заметьте, 1 доллар стоит 32 рубля. Так что же, для западного капиталиста продать 10 миллионов долларов? Они могут все кинотеатры по остаточной стоимости сейчас скупить, и мы окажемся в руках мелких западных проходимцев. Но, дорогой, ты приехал и уехал, а нам здесь жить. Неужели позволим этим маленьким буржуа здесь у нас под носом развернуться. Я могу их купить всех вместе взятых. Просто поражаюсь, как мы им лижем задницу. Мы же устраиваем им дешевую распродажу и приучаем наших людей к пассивности. Все потому, что не теоретики и журналисты должны

---

[7] После повышения цен этот уровень достигнут помимо модели Таги-Заде.

[8] Речь идет о заместителе председателя Госкино СССР, директоре «Мосфильма» В. Достале.

[9] Подразумеваются критические выступления в адрес Таги-Заде руководителя «Совэкспортфильма» О. Руднева.

[10] КВО — Киновидеообъединение.

строить экономику, а деловые хозяйственные люди с чистыми руками. Как будто бы доллар можно заработать по принципу рука руку моет. Доллар надо зарабатывать делом.

...Почему нас бойкотировали? Почему «Князю Серебряному» закрыли дорогу?— произведению, которое десятилетиями интеллигенция мечтала экранизировать? Потому что великая наша студия под вывеской «Гроза над Россией» экранизирует это же произведение на услугах западным продюсерам. За «зеленые» услуги продают, а сами делать не хотят. А потом будем выкупать картину на эти же доллары вместо того, чтобы покупать камеры, покупать пленку и двигать фильмопроизводство.

КГБ задерживает в Шереметьево за миллиардные операции. Это значит в сделку уже пошли крупные предприятия. И ко мне приходили депутаты Верховного Совета, я это ответственно заявляю, просить 120 миллионов в кредит. Это значит — Верховный Совет тоже занялся бизнесом. Они меня, дельца, поливают грязью, а что сами делают? Они валюту превращают в товары народного потребления и по коммерческим ценам продают. А валюта ведь, извините, под природные ресурсы, которые еще надо отработать, вытащить из земли и потом отдать Дяде Сэму. Мы все никак не можем понять, если в нашу страну придет Дядя Сэм, мы станем рабами. Надо начинать самим работать, производить.

Я не верю в нынешние акции. Мы к этому не готовы. Нет кадров. А раз нет кадров, значит опять будет обман и акционирование не делом обернется, а очередной спекуляцией на акционерном рынке. Доллар все скупит, страна будет распродана на корню.

...А биржа, что биржа? Биржу можно купить с потрохами. Биржу нормальный капиталист покупает — держит контрольный пакет акций. Я и сегодня могу содержать брокерские службы и даже платить валютой. Но не будем об этом много говорить. Вчера на меня набросились за американские фильмы, завтра набросятся брокеры, что я враг биржевой компании. Пускай делают, что хотят, а я буду делать то, что я хочу. У меня свои планы. Посмотрим по результату.

«Надо начинать с кадров» *(Таги-Заде)*

...Да — Ермаш, да — Сизов, да — Павленок, да — Марьямов. Нас теперь бойкотируют, потому что мы привлекаем старую гвардию. А «старая гвардия» — это мудрость. И наше поколение должно брать у старшего только то, что надо брать. То, что мне не надо, я не возьму. Но у этих людей узнаешь об ошибках, которые они сделали, чтобы эти ошибки не повторить. Сейчас говорят, был якобы «застой», и все беды оттуда. А я хочу понять, в чем эти беды, чтобы они не повторялись в перестройке, которая уже превращается черт знает во что — нами же.

Надо дать надежду этим людям, их последняя ставка. Если есть семья, есть дети, то материальное, да и моральное благополучие в нашей ситуации кое-что значит. Эти люди всегда предупредят, направят и предостерегут меня, они не допустят, чтобы я набил те шишки, которые они когда-то получили.

Последнее время на швейных предприятиях почти не бываю. Просто нет времени. Но заместитель на объединении — моя старшая сестра, она же вице-президент фирмы ТИС. Другой мой заместитель — Вагид Гусейнович Казимли — долгое время проработал в Госплане, вел министерство легкой промышленности.

Сестра занимается только фабриками, организацией труда. И как там дело поставлено! Я видел лабораторию, которую они создали. Главный дизайнер в этой лаборатории тоже моя сестра — двоюродная. Они разработали и сшили образцы из шелка и шифона — костюмчики, платьица для женщин. 50—60 разнообразных моделей. Вечерние туалеты и так далее. Это мировой уровень. Сейчас часто бываю за рубежом — вижу.

Сразу издал приказ — с 250—300 рублей подняли им зарплату до 1200—1300. И как решили сделать: 6 человек — лабораторию — разделим по малым предприятиям. Каждый дизайнер становится хозяином малого предприятия. В каждом таком предприятии 50—60 швей — двухсменная конвейерная работа через день. И как они работают! На старых машинах! А то говорят: дайте нам импортные — мы будем хорошо работать. На наших старых машинах все можно делать. Это фантастика, что они делают. Еще бы обувь под это дело гнать. Но времени не хватает, надежных рук не хватает.

«Скупой платит дважды» *(любимая поговорка Таги-Заде)*

Сейчас у меня в приемной сидит девушка. У нее рак. Ей нужно 50 тысяч долларов, чтобы в Америку поехать. И не дай, попробуй. Какие проклятья ты получишь. А до этого человек в коляске сидел... А еще из Союза учителей приходили — глухонемым детям школы нужны. Всем нужны деньги. Но я спрашиваю: для чего тогда все эти фонды милосердия, все эти детские и прочие фонды, если они не выполняют своих задач. Почему я расплачиваюсь за них? И это не громкие слова. Это заработанная валюта, на которую можно было купить все что угодно. Но я не пожалел... Так почему вы об этом не пишете?

Все еще не проходит надежда на общий котел? А кто высунулся — утопить? Так? Но из общего котла всех не накормишь. Слабым обязательно не достанется. Деньги зарабатывает и деньги дает только конкретный человек конкретному человеку. Надо точно знать, кому даешь: фамилия, адрес, роспись в получении. Тогда есть удовлетворение.

Канн. Съемочная группа фильма «Царь Иван Грозный»

Союз кинематографистов полощет меня при всяком удобном случае. Но давайте подумаем: один из основоположников советской кинематографии Сергей Герасимов — их учитель — умер. А на музей в Челябинске, на родине Герасимова, у союза нет денег. Облисполком тоже не может найти необходимые средства. Кто же дает деньги? Таги-Заде дает. Я что — ученик Герасимова? Нет! И опять же — никто про это не пишет.

Наверное, кое-кто хотел бы, чтобы Таги-Заде деньги зарабатывал, а этот кто-то — тратил. Тогда все было бы в порядке. Но что плохого нашли в идее всесоюзного фестиваля «Возрождение»? Он бы позволил подвести итоги работы кино за год. Мы же не собирались никого обливать грязью, как обливали прокатчиков на фестивале некупленных фильмов. И не я собирался определять: кто — лучше, кто — хуже, а критики, режиссеры, профессионалы вынесли бы свое суждение. Мы готовы были истратить на этот фестиваль 54 миллиона. Нет. Опять плохо. «Загул турецкий», как выразился режиссер Савва Кулиш.

«Духовная пища должна иметь безграничное финансирование» *(Таги-Заде)*

Не признаю слово смета в кинематографе. Духовная пища не может иметь смету. Духовная пища должна иметь безграничное финансирование, чтобы потом рассчитывать на хорошую картину. По такому принципу делался «Князь Серебряный». Ни одна государственная студия за весь перестроечный период не решилась поставить такую картину. И спросите у режиссера Г. Васильева, у сценариста В. Ежова, которого мы все знаем и любим, какой гонорар они получили? Но ведь и работали они от души. Почему там, у них Сталлоне за 30 слов получает 30 миллионов долларов, а наши творческие интеллигенты должны жить в нищете. Им тоже было бы неплохо взять свой миллион и поехать на дачу или куда-нибудь там на острова — отдохнуть от тяжелой работы и подумать о завтрашнем дне.

Поездил сейчас и убедился, что таких актеров, как у нас, нигде нет. Кахи Кавсадзе — грузин — играет в нашем фильме две роли! Ивана Грозного и блаженного. Смотрю на его исполнение и думаю: нету такого Кахи в Америке и не будет. Все там наиграно. Смотрю на Любшина — нет такого, смотрю на Этуша — нет, смотрю на Павлова — нет. Так почему же они у нас получают 10—15 тысяч. Почему не 75, с которых он отдаст 35 на налог. Мы жалеем тысячи, а на зрителе можем выиграть миллионы. Чем больше платишь, тем больше можешь требовать. Хотя это не значит: кто платит, тот заказывает музыку. Финансировал Васильева, финансировал Бобровского[11]. Спросите их: хоть раз я вмешивался в творческие дела?

Зритель дает нам, прокатчикам, деньги, чтобы мы их считали, чтобы вкладывали в те фильмы, которые хочет видеть зритель, в духовную нищу. А зритель спрашивает, почему нет Матвеева, почему нет Ростоцкого, почему нет других мастеров, на произведениях которых воспитывалось наше поколение? А потому, что все пошло на услуги за доллары. И уже готовы царицу Екатерину превратить в интердевочку. Что же, совесть прокатчика будет молчать, а Матвеев не сможет получить деньги на постановку? Нет. Прокатчик должен дать деньги. Надо 5 миллионов? Надо 10 миллионов? Дали. И здесь не должно быть амбиций.

[11] Имеется в виду фильм «Не будите спящую собаку» (реж. А. Бобровский), премьера которого состоялась во Дворце съездов в дни съезда АСКИН.

Прокатчики едины. Мы говорили с 15 республиками. И мы не будем замыкать культуру у себя в регионе — это не мясо, не природные ресурсы, это духовная пища, которая должна быть доступна другой нации. Взаимодействие национальных культур обогащает культуру. Труды ученых, искусствоведов свидетельствуют. Их тоже, наверное, надо читать. И пусть не кажется многим, что мы, прокатчики, ограниченные люди. Мы тоже книги читаем. Поэтому мы едины сегодня.

...Я азербайджанец, заработавший деньги и вложивший их в русскую культуру. В русскую культуру!

Кино — это искусство, это непредсказуемо. А экономика — это конкретно. Тут не может быть непредсказуемости. Не будет уважения к экономике, ничего не будет. Вот Союз кинематографистов принял новый устав, а экономическая база у него есть? Нет. Так что же это за устав, что же это за политика, у которой нет экономического основания. Такая политика не имеет права на существование — будь она социалистическая или капиталистическая. Называйте как хотите.

«Благосостояние семьи — вот великая и главная политика» *(Таги-Заде)*

Я понял суть перестройки в 1988 году, когда начал свое дело. Суть перестройки не в уничтожении партии. Каждый должен быть свободен в выборе партии. И политика не должна мешаться в экономическое развитие страны.

Ведь доходит до абсурда. 15 лет меня не принимали в партию. Фининспекторы, ОБХСС, МК КПСС без конца проверяли и хотели угробить. Все время называли дельцом, а делец — это значило что-то плохое. Ты делец — тебе нельзя быть в партии, надо проверить, чем ты занимаешься. Теперь делец — это хорошо, но сегодня мне говорят: ты — коммунист, сукин сын, а вот они дельцы — Рудинштейн или там Тарасов, Сидоров, Петров. Они не коммунисты.

Я в партии — это мое право, а ты за демократов — это твое право. Зачем мешать политику в экономику. Я вступил в партию в 1988 году и буду в партии, пока не увижу, что эта партия мешает экономическому развитию страны, что она угрожает благополучию моей семьи. Разве не это главное? Вот тогда буду против этой партии. Нигде не сказано, что эта партия против частной собственности. А кто объявил перестройку? Партия. И что критиковать Горбачева, когда он мог бы жить райской жизнью. И, в конце-то концов, это же Ленин придумал НЭП.

А кто меня, капиталиста, ругает? Коммунисты? Нет, меня ругают демократы. Это же анекдот: в «Огоньке» написали — «кино с коммунистическим лицом». В чем оно коммунистическое? Разве демократы не за частную собственность, не за то, чтобы были миллионеры. Зачем же они миллионера прикладывают? Потому, что я член партии.

Но разве я свободен от налогов? Разве я сижу в роскошных апартаментах? Глазник Федоров сидит. А я в говне сижу и еще выгоняют каждый день отсюда. Это не мне, а Ролану Антоновичу Быкову дали здание целого министерства с кремлевским телефоном. Где же она, партия-то, объясните. Где льготы?

Сегодня, когда вижу людей с транспарантами, задаю себе вопрос: почему в рабочее время он стоит с плакатом. Почему не на работе, ведь он хочет хорошей жизни. А потому, что слишком много политики,— работать некому. Десятки законов, и одно сплошное беззаконие. Ни в одни ворота не лезет. Нужен один закон: что заработал, то и кушай на здоровье, с икрой или с чем угодно. И у тебя все будет хорошо, и в доме твоем будет хорошо. И забудешь, что такое политика.

Дая Смирнова

Пустили Даю в Европу

А всего нас, приглашенных на Каннский фестиваль богатым и щедрым Исмаилом Таги-Заде, было 624 человека со всех концов страны от Прибалтики до Сахалина. Представители 154 киновидеообъединений, 260 директоров кинотеатров, секретари 9 республиканских СК, известные режиссеры, артисты, съемочная группа фильма «Царь Иван Грозный» из 26 человек, включая гримера и пиротехника, два десятка служащих ТИСКИНО, три ансамбля певцов и танцоров, звонари со старинными колоколами, 4 телегруппы и 16 журналистов — все побывали там двумя заездами с помощью 6 зафрахтованных авиалайнеров.

Договоримся сразу: право делать выводы о доходах и расходах кинопродюсеров я признаю только за налоговой инспекцией. Так принято в цивилизованном мире — в отличие от нервного коллектива «хомо советикус». В какие бы тоги сегодня

Канн. Рекламное шествие на набережной Круазетт

ни рядились участники событий в киномире, суть сводится к одному — идет борьба за рынок сбыта кинопродукции, за выживание. В этой борьбе никто не отличается особой элегантностью, на мой взгляд, и ни одна из сторон не выглядит носительницей высшей справедливости. Все относительно — у каждого есть своя правота и свои глупости. Лично я, постоянно стремясь к объективности, душою все-таки за частную собственность, за предпринимателей и предпринимательство, жесткую конкуренцию по большому счету. Пусть победит тот, кто будет делать хорошие и прекрасные фильмы.

Итак, Канн... Кстати, название кинофестивальной столицы — Cannes — в переводе означает «тростники», род женский, число множественное. Две последние буквы не произносятся, и читать по-французски следует, конечно, «Канн», но наши многочисленные соотечественники, жившие и бывавшие там, в соответствии с давней российской традицией говорили и говорят «Канны».

Так вот, впервые выехать на две недели за границу, да еще во Францию, да сразу на Лазурный берег, да еще с выездами в Монако и Ниццу, разумеется, морально тяжело. Говорят, что Пушкина мы постигаем всю жизнь, и это верно. В тамошних краях я, наконец, постигла, какое состояние героини подразумевается за строками: «Восхищенья не снесла и к обедне умерла»... Куда и на что ни глянешь, тут же тебя охватывает тихое томление, какая-то просветленная слабость. До чего же хорошо под этим «милосердным небом», по выражению Фредерика Мистраля. Поль Валери писал о «блистательной красоте» каннского вида, а Ален Деко уточнил: «В Канне мы пребываем в сердце красоты, элегантности и цветов». Однако, по моим понятиям, основной процент томительного восторга порождается не столько тем, что создано Богом, сколько тем, что сделано людьми.

У несомненной, привычной демократии привлекательное лицо. Приятно смотреть на свободных людей. Приятно, когда свобода — не истерическая разнузданность дорвавшихся до нее на неопределенный срок, а просто сама собой разумеющаяся материя, данная тебе в ощущениях. Неужели и мы доживем до такого состояния в родимых пенатах? Или останемся в пределах надрывного суточного трепа, перемежаемого кровопролитиями? Пора бы перейти к рукотворным процессам.

На Лазурном берегу царят чистота и извечный, незыблемый порядок. Каждый дом и каждое стекло, каждая вывеска и каждая витрина, каждый кусок асфальта и каждый сарай вдоль шоссе омыты хозяйской заботой. Среда обитания облагорожена у-хо-жен-ностью, нами почти забытой. Любая «проприетэ» — собственность — источает сознание своей нужности, уважаемости и обласканности. В такой атмосфере содержатся какие-то тонизирующие флюиды. Вложенная людьми энергия не исчезает, а переходит из одного вида в другой. Глаза радуются, радуются, пока не начинают слезиться по причине вышеупомянутого томленья духа. Господи, ну почему же у нас полвека пребывали в ухоженности только наглядные лозунги «Все для человека» и их составители?

Юг Франции вообще пропитан и пронизан художественной памятью, многим читанным, виденным, восхищавшим в репродукциях, и это все, начиная со всемирно известных названий на указателях вдоль шоссе Марсель—Канн, делает его близким. Ключевые слова этой красивой системы пробуждают какую-то эйфорическую сенситивность, включают самым уютным образом багаж «дежа вю» и весьма способствуют освоению и усвоению. Приятное обучение. В памяти как-то сами собой вспыхивают слова и фразы на под-

забытом со времен школы и института французском языке, и жизнь становится совсем удобной, несмотря на естественные барьеры по линии совместимости с иным образом жизни. Пожалуй, самым тяжким испытанием для меня была практическая невозможность удержать наше автоматически выскакивающее, угодливое «совковое» спасибо в магазинах, кафе и прочих местах, где любой клиент — дорогой гость. Так редко удавалось дотерпеть до естественной и приветливой благодарности продавца за то, что совершаешь покупку, а потом мило кивнуть, дескать, «па де куа», не стоит благодарности, я довольна вашим обслуживанием, делов-то...

Нас надо вывозить за границу, дорогие друзья, как можно чаще и всех подряд. Там каждый шаг — воспитание примером. Только открываешь глаза утром, и тут же начинается эстетическое, этическое, трудовое и нравственное образование. Нам обязательно надо видеть эту красоту, эту оптимальную человечность, эти «мерси», этот рабочий порядок, этот постоянный и кропотливый труд для вроде бы собственного блага, но в конечном итоге рождающий благо ближних, дальних и страны в целом.

Надо регулярно возить за рубеж активных злыдней, настаивающих на равенстве в нищете. Причем даже не на Круазетт, а хотя бы в рабочий район Ла Бокка. Свозить, показать, а потом по всем средствам массовой информации три раза в день напоминать, что весь быт, все тряпки и кроссовки, вся техника и вся еда, то есть решительно все, что произвело на них вполне определенное впечатление, рождается почему-то в условиях жесткого социального неравенства, производится отличным от нашего способом производства и гарантируется другими производственными отношениями, когда каждый имеет то, что вкладывает.

Между прочим, любимая формула Таги-Заде: «Я хочу хорошо работать, чтобы хорошо жить» — проста и ясна. Вообще-то он не Цицерон, эмоции порой опережают мысль, и это дразняще действует на конкурентов. Мне почему-то симпатична в людях такая неразумная, бесхитростная черта, симпатичен азартный кураж и стремление вырваться за пределы «совковой» карьеры. У людей, которым он намозолил глаза в качестве клерка с зарплатой 90 рэ, к нему больше претензий, а я наблюдаю и слушаю его на пресс-конференциях и съездах чуть больше года — мне легче. По-моему, это нормальный субъект рыночных отношений. Может быть, именно такие стояли у истоков американского кино, покорившего мир. Жаль только, что пока он не проявил настоящего продюсерского чутья на киноталант, что держит совет с людьми позавчерашнего толка, что в творческом плане делает случайные ставки.

Десант в Канн — воплощенная мечта миллионера. На прошлом фестивале он вкусил «в чужом пиру похмелье» и затосковал. Заглядевшись на кружащиеся в фестивальном небе самолеты с огромными полотнищами рекламы, он жгуче захотел стать активным участником этого празднества, захотел привезти свою картину, своих «звезд», сотрудников и свидетелей. Картина восторгов не вызвала, а в остальном мечта сбылась — кинематографическая Мекка узнала и запомнила Таги-Заде.

В русской православной церкви состоялось освящение фильма, а затем — знаменитый «дерзкий церемониал, поразивший бомонд Круазетт». Это слова из газеты «Нис матэн» («Утренняя Ницца»), где два обозревателя под разными рубриками тепло и весело описывают яркое событие — «несмотря на конкуренцию Большого приза Монако, собралось столько людей, что некуда было ногу поставить», «в Канне был русский час», «независимое советское кино топнуло ногой абсолютно успешно», «концерт возле Пале дю фестиваль — сенсационно»... «А почему бы и нет?» — говорят французы.

Вечерний прием на 2000 персон состоялся в фестивальном дворце, в роскошном зале «Амбассадор». Наши прокатчики в черных костюмах с бабочками были неузнаваемо импозантны, гости — тем более, а столы... Сказать опять об икре и водке — значит ничего не сказать. Это была кулинарная симфоническая поэма, и хватит этого...

На экранах блистательного Пале в эти дни происходили не менее важные события, но о грандиозном и неохватном Каннском фестивале пишет другой автор, а я поделюсь личным мнением по поводу советской «диаспоры». Наших, приехавших на разные деньги и с разными целями, было много, однако землячество не сложилось. Куда ни пойдешь, везде видишь родные враждующие лица. Раньше на миру поливали друг друга только «Совэкспортфильм» и «Мосфильм», а теперь все стали хорошими и стали дружить против Исмаила Таги-Заде, обладающего, наряду с предпринимательским талантом, выдающейся способностью наживать врагов. Он лихо бравирует не только миллионами и прокатной властью, но и, что самое уязвимое, правизной. И все общественные обвинители — от Союза кинематографистов и «Совэкспортфильма» до рядового таксиста, которого пресса убедила в том, что американское засилье на экране создано исключительно новоявленным миллионером,— все жаждут его извести. Однако помимо идейных прокуроров я практически на каждом шагу, как положено в идущем к демократии обществе, встречаю и объективных, трезво мыслящих адвокатов, которые понимают главное — начинаются те самые рыночные отношения, о которых так долго говорили кинематографические большевики. И прекрасно, что начинаются. В таких условиях во всем мире родилось несметное количество киношедевров.

Ребята, давайте жить дружно, работать сообща и ездить за рубеж с хорошими фильмами.

Михаил Леонтьев

Человек, который понял суть перестройки

Дело Таги-Заде начиналось с красных гвоздик. Сейчас ТИС имеет плантации, массовое производство. Однако в успехе «цветочного старта», несмотря на пренебрежительное отношение Таги-Заде к торговле, главным фактором все же была система реализации. Система эта обеспечила и обеспечивает ТИСу господствующие позиции в цветочной торговле столицы. А ведь Таги-Заде отнюдь не был пионером цветочного рынка. Одна маленькая деталь: Таги-Заде — единственный — получил право торговать в переходах метро, на территории подведомственной только управлению метрополитена. Производство можно было начать с копеек, с простого подряда, как говорит Исмаил Сулейманович, однако на продаже цветов в Баку капитала не сколотишь. Необходимо решить некоторые проблемы: транспортировка, хранение, реализация на достаточно освоенном рынке. Нетрудно догадаться, какими средствами и рычагами надо было воспользоваться для того, чтобы решить эти задачи. Таги-Заде блестяще сыграл на понижение цен, сейчас цветы в Москве стоят дешевле, чем на российском юге, а «цветочная мафия» изменила свои традиционные маршруты. И при этом Исмаил Сулейманович остался жив...

Уже цветочное начало дает некоторое представление об особенностях метода Таги-Заде: ориентация на те сферы деятельности, где можно эффективно реализовать личные связи и покровительство и обеспечить в той или иной степени монопольное положение.

Таги-Заде — реалист. Его бизнес вырос в условиях советского бюрократического рынка, где главным товаром являются привилегии, связи, разрешения... Рыба, собирающаяся выжить и разжиреть в нашем болоте, это не форель. Это сом.

Происхождение как его «дела», так и его политической философии обеспечило ему наиболее прочную основу в масштабах «единого экономического пространства».

В этой системе гарантии собственности, права и привилегии оплачиваются безудержной «подкорковой» политической лояльностью. Многие еще помнят сверхъестественные, даже по меркам «застоя», дифирамбы Гейдара Алиева Леониду Ильичу, которые, как показали последующие события, были всего лишь одной из массовых акций в собственном политическом спектакле.

Таги-Заде тоже мастер массовых сцен, а их «политическую» подоплеку можно будет оценить также через некоторое время.

Ворвавшись в кинематографический бизнес, Таги-Заде сразу же начал выстраивать отработанную ранее модель. Он закупил полторы сотни среднекачественных американских боевиков подешевле и начал выпускать их по созданным им каналам АСКИНа в прокат, пытаясь удушить все надежды советских кинофирм на собственную масштабную коммерческую деятельность. Эта та же игра на понижение, что и с гвоздиками. И те же, в принципе, средства достижения успеха и выживания.

Объединив кинопрокат, ТИС не только хочет спасти огромную и в значительной степени обреченную структуру из тысяч маленьких ермашей. Он получил монополию, прорваться через которую потенциальным конкурентам уже не так просто. Следующий шаг Таги-Заде напрашивается: контроль над видеопрокатом. Насколько можно оценить со стороны, эта цель уже поставлена. Его нападки на «Совэкспортфильм», закупающий, по его словам, безнравственные фильмы для перепродажи видеотекам,— первый залп в готовящейся атаке.

Однако видеорынок — это даже не цветочная торговля, и помимо государственного рэкета здесь, наверное, самая плотная субкриминальная среда со всеми вытекающими отсюда последствиями. (Вообще отрасли интересов Таги-Заде отличаются тем, что в них всегда обращаются большие массы наличных денег, что обычно создает некоторый спектр дополнительных возможностей). Если ТИС действительно решится на атаку в сферу видеопроката, берусь утверждать, что у него должны быть очень серьезные основания рассчитывать на «прикрытие» не только своего бизнеса, но и безопасности собственной персоны.

Вообще сферы деятельности ТИСа выбираются не случайно: это отрасли с малым сроком окупаемости, отрасли, где крупный капитал, не исключая иностранный, не имеет очевидных преимуществ перед мобильным «местным», опирающимся на традиционные связи и группы влияния и контролирующим сеть реализации.

Михаил Леонтьев (род. 1958) — работал в газете «Коммерсантъ», в настоящее время заведующий экономическим отделом «Независимой газеты». В «Искусстве кино» печатается впервые.

Однако Таги-Заде не верит в банки, акции и биржи, называя все это спекуляцией. В результате в сегодняшней, уже изрядно изменившейся по сравнению с 1988 годом, когда начинался ТИС, ситуации его положение в политике — почти маргинально. Вперед вырываются презираемые Таги-Заде советские банкиры. При этом действительно представляющие одну из самых «экспансионистских» и скандальных структур нового бизнеса руководители межбанковского объединения МЕНАТЕП являются сегодня советниками российского правительства. Их кабинеты — в «Белом доме» на Краснопресненской набережной, центральные газеты публикуют платную рекламу и журналистские материалы, на нее сильно смахивающие...

Таги-Заде устроил конный праздник на набережной в Канне, так или иначе для подобных шоу предназначенной. МЕНАТЕП, тряхнув мошной, воткнул свою рекламу, наверное, впервые в истории печати, в логотип самой популярной столичной газеты «Московский комсомолец».

И ТИС, и МЕНАТЕП — удачливые корсары советского дикого рынка. Тем не менее разница здесь более показательна, чем сходство. Начать с самого простого: Таги-Заде практически монопольный хозяин ТИСа и всех его предприятий («президент 6 компаний»). В новых коммерческих структурах капитал коллективный. Быстрый рост масштабов влияния и устойчивости, кстати, не только экономической, обеспечивается расширением контроля над чужим капиталом с помощью системы финансового участия, акционирования и так далее.

Таги-Заде видит стабильность в протекциях, политической лояльности и монополии. Те же гарантии для МЕНАТЕПа дает рост оборота и просто массы акционеров. Когда Минфин СССР наконец сообразил, что проводимая МЕНАТЕПом подписка на акции несколько «некорректна», власти просто не рискнули прикрыть ее, пойти на грандиозный скандал. При всем сказанном необходимо оговориться, что как ТИС, так и МЕНАТЕП — это ни в коем случае не «панама», не рыночные паразиты, а работающие коммерческие структуры, пользующиеся теми средствами, которые дают им наибольший эффект в конкретных сферах дикого рынка. Вопрос в выборе сфер.

Новый капитал устремляется в новые секторы экономики, обеспечивающие сверхвысокий оборот и потенциальное влияние в сфере, где еще не расставлены никакие вешки, где бюрократические структуры могут выступать только в качестве вымогателя «вахтера». Это коммерческий кредит, биржи, рынок ценных бумаг. Сегодня здесь состояния делаются за неделю, вперед вырываются самые быстрые, нахальные, агрессивные, как МЕНАТЕП или, например, РТСБ (Российская товарно-сырьевая биржа).

Таги-Заде как предприниматель тоже не отличается скромностью. Но его понимание стабильности и лояльности, его «экономический менталитет» удерживает его в тех сферах, где он может опереться на доступную систему гарантий. В этой системе деньги пахнут. Показательно, что Таги-Заде для коммерческой деятельности нужны прежде всего рубли. Валюта идет на благотворительность, закупку фильмов и рекламных акций типа каннской. То, что валюта зарабатывается на конкретных, специально предназначенных предприятиях, например «лошадиных», и не перемешивается с рублевым оборотом, вполне закономерно.

Таги-Заде призывает заниматься сельским хозяйством — отраслью с относительно невысоким сроком окупаемости и уровнем прибыли. Зато здесь более всего можно использовать традиционные властные и клановые связи, здесь для любого конкурента больше всего препятствий и ограничений.

Не случайно политическую систему Таги-Заде воспринимает исключительно статично, и поэтому его пугает всякая ее дестабилизация. «Коммунизм» Таги-Заде — это всего-навсего приверженность этой статичности, понимаемой и как целостность державы, и как стабильность властной структуры.

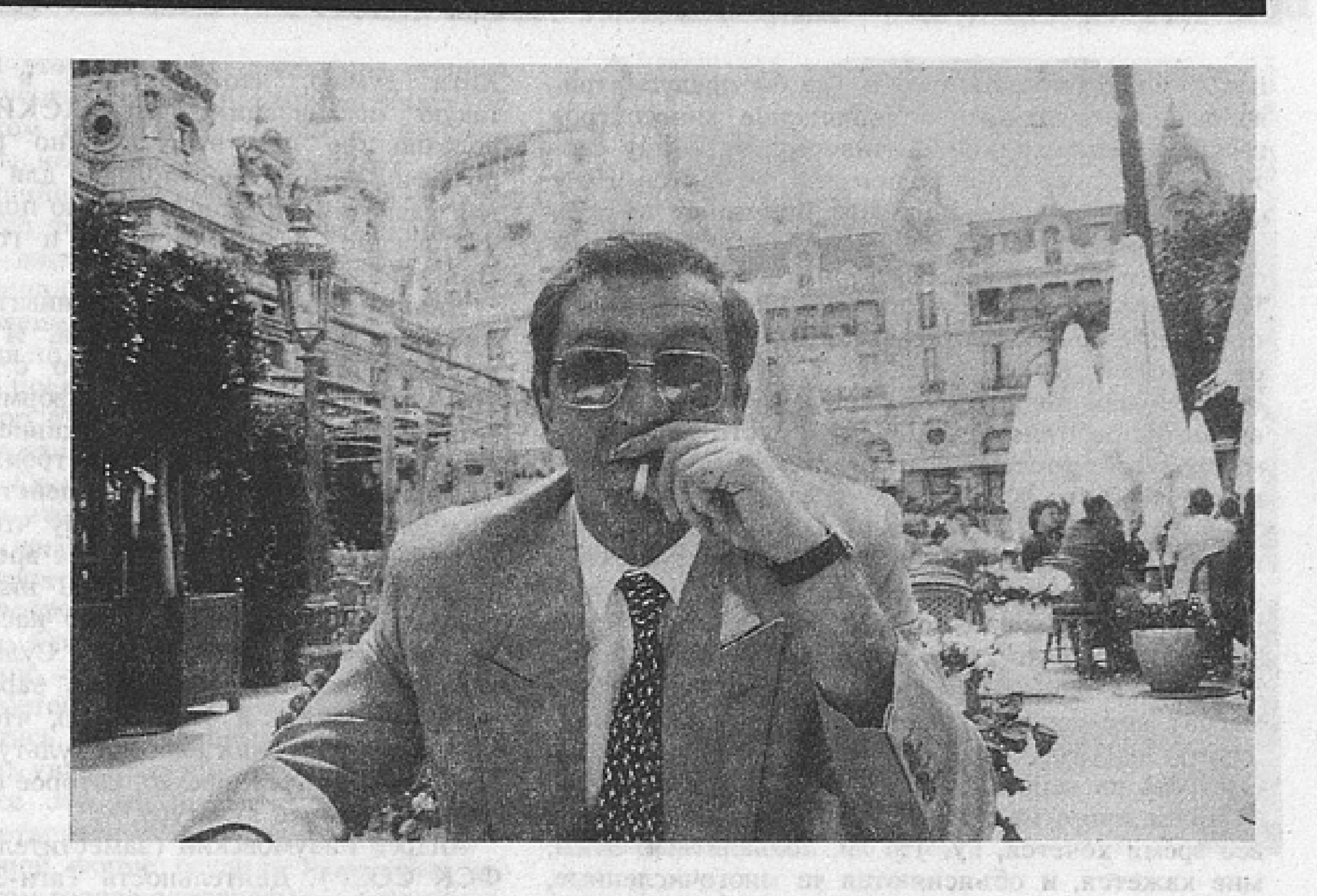
Обвинения в «коммунистическом уклоне» связаны, в значительной степени, с тем, что Таги-Заде берет к себе людей из старого аппарата, имена которых у нынешних демократов считаются одиозными. Однако ТИС, на мой взгляд, не собирается служить никаким идеям и структурам. Наоборот: идеи и структуры должны служить ему. Таги-Заде имеет основание не сомневаться в личной преданности «бывших» и рассчитывать на их опыт и связи, которые безусловно способны принести дивиденды в той системе, где Таги-Заде привык функционировать.

Пик популярности Исмаила Сулеймановича приходится как раз на период «правого поворота» (зима 1991 года), когда Артем Тарасов заявил, что готов создавать совместные предприятия с РКП. Но то, что для Тарасова могло быть репризой «под занавес», для Таги-Заде нормальное состояние, не нуждающееся в рекламе. Однако весьма сомнительна польза, которую могли бы принести «старые кадры» в сфере конкуренции с новым бизнесом на его «поле».

С того момента, как в стране началось формирование финансового рынка и капитал, независимо от его природы, вырвался из сфер прямого государственного регулирования, структуры типа ТИСа отходят на второй план. Таги-Заде уже сегодня потенциальный рыночный аутсайдер — и экономический и, в не меньшей степени, политический «потолок» будет в ближайшее время удерживать его в этом состоянии.

Успех Таги-Заде — это характеристика определенного этапа формирования нашего капитализма. Этапа, который уже завершается.

Однако капитал создан, ТИС так просто со своего рынка не уйдет. Более того, в тех сегментах советского рынка, которые выбирает Таги-Заде, у него еще очень долго будут явные преимущества. Хотя ТИС в нынешнем его виде уже не станет лидером рыночной экономики, даже если с опозданием избавится от пренебрежения к финансовому рынку и обратит к нему свой капитал. Тут у Таги-Заде никаких преимуществ нет.



Канн.
И. Таги-Заде

Таги-Заде как герой кинематографа

Армен Медведев (консультант аппарата Президента СССР). Деловые качества Таги-Заде я оцениваю очень высоко. Он очень незаурядный человек, но с элементами путаницы, которые любому иногда свойственны. Главное его положительное качество — это чрезвычайная целеустремленность. Возникновение его фирмы было неизбежно, другое дело, что оценка этого непростого и симптоматичного явления в нашей прессе как-то упрощена сейчас.

И. Таги-Заде представляет три фирмы — есть промышленные предприятия ТИС, есть кинопроизводящая организация ТИСКИНО и есть АСКИН — общественная структура, и это не одно и то же. Поэтому говорить о каждой из сторон его деятельности нужно отдельно. А пока сегодня, по нашей вечной склонности к крайностям и категоричным оценкам, ему приписывают как уже сделанное то, что он только собирается сделать. Идут разговоры о монополизации, до которой еще далеко, разговоры о государственной власти, которой он якобы обладает и которой у него нет. Он начинает, а дальше посмотрим. По сути, намерения Таги-Заде, которые он провозгласил на съезде АСКИНа, совпадают с тем, чем сегодня занимаются или хотят заниматься почти все. Это попытки заработать большие деньги на прокате зарубежных картин. Просто он начал с бóльшим стартовым капиталом, неизмеримо бóльшим, поэтому и выглядит более уверенно и внушительно. Настолько, что многие кинематографисты просто испугались. С одной стороны, здесь реальные опасения, потому что приняли за уже свершившийся факт то, что якобы у Таги-Заде в руках весь кинопрокат страны. Сами себя в этом убедили — одна из причин страха. Вообще здесь не обошлось без образа врага, без желания найти, чем и кем можно было бы объяснить наши сложности и трудности в системе кинопроизводства и проката.

Николай Суменов (консультант Гуманитарного отдела ЦК КПСС). Таги-Заде нужно рассматривать, как явление, диалектически. Как в любом явлении, в нем есть отрицательные и положительные качества. Он представитель той породы людей, которые обладают, своего рода «компьютерным мышлением». Они умеют сразу просчитать сотни комбинаций, идей и путей их реализации. Союз кинематографистов никогда серьезно не обращал внимания на прокат. И в новой модели кинематографа, которую принял союз, тоже была разорвана цепочка от кинематографиста к зрителю. Вот в это пустое пространство, в систему проката, устремились люди, которые хотели и считали себя в силах что-то изменить.

Сами прокатчики находятся в сложном экономическом, социальном положении. Они работают трудно, зрелищных фильмов нет, копии печатать не на чем, кинотеатры разваливаются. И когда приходит человек и говорит, что он им поможет, даст это и то — они, конечно, к нему бросаются. С другой стороны, я понимаю позицию СК, который боится монополизма. Действительно, монополизм в этом деле очень опасен. Но что мешает СК развивать сеть своих кинотеатров, создавать альтернативный прокат, работать над

новой моделью кинопроката, где бы предусматривалось многовариантное подчинение кинотеатров государственному, кооперативному, частному секторам? Есть огромное количество вариантов. Но у союза, очевидно, пока просто нет денег на это, а Таги-Заде начинал свою деятельность с огромным стартовым капиталом. Сам он говорит, что это деньги, полученные от продажи цветов, лошадей, продукции каких-то заводов... Я верю тому, что он говорит. Хотя сейчас его капитал оценивается суммой порядка миллиарда рублей. Законно он был заработан, незаконно — пусть этим занимаются соответствующие организации, кроме них никто не может сказать, откуда взялись эти деньги. Я думаю, нам нужно два-три года подождать, посмотреть. Если он станет монополистом, если от его деятельности будет один вред — нужно предпринимать какие-то контрмеры. Мы живем в таком государстве, где любого человека можно остановить. Он же не всесильный какой-нибудь магнат, которого нельзя окоротить, задушить, придавить. Он живет в нашей системе. Надо трезво смотреть на вещи.

В нем много мальчишества, амбициозности, ему все время хочется, ну, что ли, похвалиться. Этим, мне кажется, и объясняются те многочисленные, в общем-то, показушные акции, которые у одних вызывают удивление, у других восторг, у третьих раздражение и так далее. Но эти акции привели к тому, что его имя знают не только по всей стране, но и в мире, вне зависимости от слабых картин, которые он финансировал. Таги-Заде добился того, чего хотел, создав эти нашумевшие хэппенинги в Канне и в Америке. Если бы на его месте был другой человек, я, например, то все было бы скромнее, проще.

Валерий Рябинский (первый заместитель председателя Госкино СССР). Деловые качества Таги-Заде я оцениваю по достаточно высокому рейтингу. Другое дело, куда направляются его деловые усилия в отношении кинематографа. То, что происходит сейчас, хотя и происходит в основном на словах, отнюдь не способствует развитию советского кино как такового, а наоборот, возникает монополизм, который может привести к необратимым последствиям в этой области. Но боюсь, что в своих опасениях мы тоже перебираем. Что есть АСКИН — это общественная организация, поэтому говорить, что Таги-Заде купил все кинотеатры,— абсурд. Кинотеатры как были государственной собственностью, так и остались. Другой вопрос — что показывается в этих кинотеатрах. И здесь Исмаил Сулейманович, как деловой человек, вне всякого сомнения хочет захватить весь рынок, то есть вытеснить с рынка всех, а потом уже поднимать или опускать цены так, как он будет считать нужным. Этого допустить нельзя.

Не допустить это может одна единственная структура — государство, и все рычаги для этого у государства есть.

Отношения работников Госкино лично с Таги-Заде нормальные. Мы здороваемся и не говорим — ах, ты мерзавец, ах, ты вор, ах, ты бандит. Что касается самой организации, то мы как в самом начале не вошли в эти структуры, так и до сих пор не собираемся это делать. Хотя думаю, что привлечь в нашу орбиту такую организацию, как АСКИН, нужно и полезно, но для этого нужно расставить все по своим местам. Что полезно для развития кино, для развития отрасли — нужно поддерживать, то, что вредно, нужно отсекать и говорить прямо, кошку называть кошкой.

Личные его качества я оценивать не могу, так как близко с ним не знаком. Я знаю, что он деловой человек. Я знаю его с того момента, когда он работал в Союзинформкино и сделал благое дело — расширил здание. За короткий срок достали материалы, построили здание, все сделали. И здесь, я считаю, действительно большая заслуга Таги-Заде, потому что это непросто было сделать за такое короткое время. Остальных качеств я просто не знаю. С ним я несколько раз разговаривал, встречался. У нас на прокат различные точки зрения. Исмаил Сулейманович считает, что мы можем столько зарабатывать, что хватит на всех. Я же считаю, что без государственной поддержки никогда культура не выживет. Несчастно то государство, которое перестает вкладывать деньги в культуру.

Андрей Разумовский (заместитель председателя ФСК СССР). Деятельность Таги-Заде в области кинематографии я неважно оцениваю. А в других областях, о которых мы наслышаны,— оцениваю с уважением. Я с ним не знаком близко, и не только близко. Так, просто здороваемся. Поэтому о личных качествах говорить не могу. Его выступления мне большей частью не нравятся. Но объективный фактор не в его личности, раз у него получается здорово в других областях. Значит, он может. Я считаю, что у него очень плохая команда. И это слава Богу, что у него такая плохая команда. Потому что хорошая команда, его деловые качества и огромные деньги могли бы иметь гораздо большую силу и представлять собой значительно большую опасность. Сейчас этого не происходит. Опасения и страхи в кинематографической среде большей частью основываются на том, что значительное количество наших средств лежит мертвым грузом. Все боятся вкладывать деньги, рисковать. Я за то, чтобы сейчас возникло как можно больше альтернативных организаций, таких же, как у Таги-Заде, кооперативных, арендных, ассоциаций, фондов, чего угодно. Начнется нормальная конкуренция, рынок, борьба, и в конце концов мы придем к нормальной ситуации в этой области.

Хотя в данный момент перевес на стороне Таги-Заде. Он начинал не на пустом месте. И то, что он начинал с таким большим стартовым капиталом — огромное преимущество. Откуда он их взял, эти деньги? Может быть, как он говорит, заработал на цветах и на лошадях, может, это чужие деньги, партийные или еще чьи-то? Я думаю, что нам вообще-то надо бы сделать депутатский запрос. Пусть на него ответят те, кто должен разбираться в этом.

Рустам Ибрагимбеков (драматург). Я знаю Таги-Заде несколько лет. Тогда он работал в Союзинформкино и позвонил мне в связи с тем, что там выпускалась брошюра из серии «Мастера советского кино» обо мне. Он хотел быть ее автором

и поскольку к этому времени уже имел степень кандидата искусствоведения и написал книгу об азербайджанском кино, я дал согласие. Работая над книгой, мы несколько раз встречались, и он вел себя достаточно профессионально. Затем, после 85-го года, когда появились новые возможности в хозяйственной жизни, он ушел из госсистемы и, как потом выяснилось (я его не видел лет пять), с головой окунулся в кооперативные дела, разбогател, судя по прессе, очень сильно и вернулся в кино уже как председатель кооператива ТИСКИНО, организатор АСКИНа. Я смутно знаю, в чем конкретно выражается его деятельность как кинопроизводителя. Слышал, что он снял фильм «Князь Серебряный» и что-то еще снимает, не знаю, что это такое, но помню, как он дважды приходил в союз с очень интересными предложениями. В первый раз он предложил создать в крупных городах Советского Союза детские киногородки. Все было просчитано, проект был с очень точными выкладками, сметой. Каждый такой городок должен был обойтись в полмиллиона, дети получили бы возможность увлекательного приобщения к миру кино, и все это могло быть самоокупаемо. У нас на секретариате его не поддержали. В довольно ироничной форме осудили намерение построить в каждом городе одинаковые «кинодиснейленды». Короче говоря, его, с моей точки зрения, обидели, и он ушел, чтобы через некоторое время появиться еще с одним проектом, к которому опять отнеслись достаточно пренебрежительно.

Я не знаю источников его благополучия, сужу обо всем только по прессе, но в сочетании с тем, что знал о нем раньше, понимаю, что это в высшей степени деловой человек. Оборотистый и инициативный, способный предвидеть изменения хозяйственной ситуации: то есть он наделен теми главными качествами, которые необходимы серьезному бизнесмену, продюсеру, предпринимателю. Но мне кажется, что в его деятельности порой просто не хватает вкуса, что ли. Даже в том, на что и как он тратит деньги. Я даже готов предложить ему свои услуги по этой части.

Я считаю, что с этим человеком надо сесть за стол переговоров, попытаться убедить в необходимости совместных действий, сочетающих в себе коммерцию и интересы киноискусства. Тем более что он уже не просто Таги-Заде-предприниматель, он председатель огромной общественной организации, объединившей сотни тысяч человек. Это люди, от которых зависит судьба наших фильмов, и даже для того, чтобы бороться с ними, надо сперва понять толком, что они хотят, за что воюют, потому что из его выступления на майском пленуме СК ясно, что никакой осознанной системы конфронтации с кинопроизводителями у него нет. Если она и возникает, то возникает в связи со стремлением думать только о своих интересах. Хотя, это тоже понятно, ибо как известно, на протяжении десятилетий киномеханик в нашей стране получал меньше ста рублей. Поэтому плохо не то, что Таги-Заде улучшает жизнь прокатчиков, а то, что разворачивает свою деятельность без учета интересов всех участников кинопроцесса.

Говорят, что он часто бывает неискренен. Я не

Канн. И. Таги-Заде на пляже

могу этого сказать, мне кажется, что он как раз человек очень искренний. Он человек зарывающийся, импульсивный, хвастливый. Человек с определенной манией величия — это все в нем есть. И как раз эти качества возбудили общую неприязнь к нему в результате его искреннего поведения. К тому же он смелый человек, боец. Очень трудно выступать, когда против тебя весь зал. Он рвется на трибуну, пытается доказать, что все его попытки создать кинорынок, создать грамотную прокатную систему не направлены против советского кино и если возникают какие-то побочные вредные эффекты, то их надо ликвидировать общими усилиями. Такова его позиция, по крайней мере на словах.

Таги-Заде по натуре — игрок. Он заработал деньги, и если бы ему просто хотелось быть богатым человеком, он не вернулся бы в кино. Он бы спокойно жил, зарабатывая и проедая эти деньги, как делают многие. Но он хочет работать в кино, и не будь он окружен дилетантами, его бы давно уже поставили, как говорится, на место. Не встретив никакого сопротивления среды, на своем уровне, он стал разрастаться как саркома. Вот в чем беда. Если бы он встретил нормальное противостояние, диалектическое, которое необходимо для развития,— все было бы в порядке. Но, к сожалению, он действует в вакууме. Государственные структуры мертвы, союз в этой сфере ничего не предпринимает и предпринимать не может. И, сам того не желая, Таги-Заде начинает превращаться в того спрута, которым он себя объявил.

Сергей Шолохов (тележурналист). Когда меня обвиняют в ангажированности, говорят, что Шолохов поехал в Канн на деньги Таги-Заде, что

он продался и так далее, я отвечаю следующим образом: если мое телевидение заинтересовано в хороших передачах — оно должно финансировать эти передачи.

Вопрос о происхождении «больших денег» Таги-Заде меня тоже естественно интересовал, и, конечно, я бы его раскрутил, если бы у меня были факты. У меня есть только непроверенная информация. Поэтому хотите публикуйте это, хотите — нет, но это уже ваши проблемы. По моим сведениям, это деньги семейства Хаммеров. Кстати, я на их месте начал бы с того, что приставил к Таги-Заде советника по имиджу, который слепил бы из него ту маску, которая нужна. Но в данном случае Хаммеров меньше всего интересовало, складно ли он говорит по-русски, нескладно ли. На мой взгляд, он иногда говорит даже поэтично. Их интересовала, как мне кажется, простая вещь — может ли Таги-Заде нести ответственность, представлять эту страну, шестую часть света, или не может. Хаммеры уже давно привыкли быть представителями шестой части света в мире бизнеса, и терять это представительство им не хочется. И если иметь в виду Таги-Заде, то в области кино он достаточно репрезентативен. Он может прокатать фильмы по всему Союзу, может выгодно продать картину. Вообще его возможности сейчас в области наших предположений — скорее всего кино составляет один процент от реальной деятельности Таги-Заде. Здесь нужны факты, которые должен проверять ушлый журналист.

Думаю, что Хаммеров больше всего занимала раскрутка Таги на Каннском фестивале. На какой прием он пойдет, на какой — нет. Кому окажет честь придя, кто окажет ему честь, пригласив. Опять-таки, его больше проверяли, чем над ним работали. В состоянии ли он вернуться на коне (а лошадей там было много), или он приедет с неудачей? В современном мире бизнеса деньги вкладываются не на уровне «купил-продал», а на уровне «промоушн» данного имиджа, извините за такое количество иностранных слов. Если репутация, рейтинг человека, его фирмы повышаются, то количество нулей в суммах его сделок увеличивается. Вкладываемые миллионы всегда возвращаются, их просто так не тратят. У нас этого нет, об этом не думают и так не делают. Поэтому разговоры о том, что Таги-Заде глупо вкладывает свои деньги — разговоры базарные, как и серьезные рассуждения о гвоздиках, которые он продавал в метро. Это ноль, ноль сотых процента его деятельности. Такие разговоры свидетельствуют об уровне наших мозгов, потому что люди, которые говорят об этом, претендуют на то, чтобы думать о нашем менталитете. Таги-Заде, как мне кажется, вложил 30 или 37 миллионов в фильм «Князь Серебряный» не для того, чтобы вернуть их прямым способом, как у нас привыкли, прокатывая или продавая картину. Он вкладывал средства только для того, чтобы продюсеры знали, что у него нет проблем с деньгами.

Предсказывать перспективы фирм Таги-Заде я не берусь. В мире бизнеса это очень сложно. Можно утонуть, а можно и выплыть. Капитал всегда непредсказуем, потому что есть еще налоговая система, система «сообщающихся сосудов», когда деньги перетекают из одной страны в другую, из одного предприятия в другое. И если фирма «Sony» покупает студию в Голливуде, это не означает, что японцы хотят влиять на американскую культурную политику или наживаться на голливудских фильмах. Скорее, это означает то, что налоги со средств фирмы при перемещении их в другую страну будут меньше. Это выгодно. Существует еще понятие инфраструктуры в бизнесе, когда, предположим, Таги-Заде будут принадлежать не только кинопроизводящие предприятия, не только прокат, но и «промоушн», система рекламы. Фестивали — лучшая реклама в мире. Фильм, отобранный для фестиваля, уже обеспечен. Особенно если это Каннский фестиваль — первый фестиваль мира. И уверяю вас, что сам Таги-Заде с удивлением читает и слушает весь этот бред о лошадях, цветах и трикотаже, потому что его мозги уже в другом месте, «базарную» стадию он давно прошел.

Даниил Дондурей (киновед, социолог). История, связанная с именем Исмаила Таги-Заде, подтверждает, на мой взгляд, мысль, что ситуации в жизни нашего искусства, не только столь одиозные, не поддаются однозначной интерпретации. Предназначение советского кино как никогда раньше полно мистического смысла. Зрителям оно не нужно. Кинопредприниматели и перекупщики знают всегда очень хитрый обходной маневр своей выгоды. Те, кто вложил деньги, оказывается, вовсе не собираются их возвращать, не умеют это делать и не стремятся этому учиться. Отношения с Западом, в сущности, колониальные. Нацелены исключительно на предоставление любых долларовых услуг, на дешевые закупки второсортной продукции. Впрочем, еще неизвестно, что нанесет более сокрушительный удар отечественному кинематографу — услуги или закупки. Ведь те многомиллионные валютные контракты, на которые нацелены В. Досталь в Москве и А. Голутва в Ленинграде превращают кинопроизводство в сервисную службу, искусственно отключенную от общего кинематографического развала.

Советские картины исчезают в экономическом и физическом небытии. Хотя гигантское отечественное производство при этом не уменьшается, а циклопические закупки киномусора продолжаются. И ничего, концы с концами сходятся!

На этом фоне многие действия Таги-Заде, казалось бы, можно только приветствовать. Он инвестирует в кино, думаю, уже десятки миллионов рублей и миллионы долларов, заработанных, само собой, в другом месте. Делает то, на что ни один здравомыслящий бизнесмен сегодня не решится. Ведь эти деньги напрямую — от зрителей — ни при каких условиях вернуть нельзя. Тут требуется переориентация, слом всей инерционной системы кинематографа. Это уже не былая идеологическая забава типа «пятилетка в четыре года». И не нынешние биржи, придумавшие тоже замечательную игру, позволяющую поставщикам товара, «надувая» неотмененный социализм, взаимно страховать друг друга. В кино драмы посерьезнее: нужно в корне изменить отношения с телевидением, с видео, кабельными сетями. Создать иную

инфраструктуру, воспитать новые поколения художников, выведенных из «египетского плена» блистательного российского двойного сознания. Не знаю вообще, возможно ли все это, но уж эта миссия как минимум лет на десять. Таких сроков Таги-Заде не боится и, похоже, готов субсидировать эту долговременную, безумно рискованную деятельность.

Откуда он берет деньги, мне должно быть безразлично. Я ведь не знаю, где добыли свои умопомрачающие средства, скажем, «МММ», МЕНАТЕП, АЛИСА и другие республиканские гиганты, не спешащие, кстати, обратить свой патронажный взор на национальный кинематограф. Да что там акулы большого бизнеса: рынок культуры — в частности, антиквариата, живописи, эстрады — в силу самих советских законов просто-напросто обречен существовать в криминальном пространстве. Утешительно думать, будто предпринимательство, вывоз икон и картин из страны, банковское дело, наркотики, распоряжения правительства, спекуляции в нашей жизни разделимы. И не надо прикидываться пуристами, не ведающими, в каком темном переходе от позднего социализма к раннему капитализму спрятаны нужные средства. Понятно же, что на выращивании цветов, лошадей, пошиве трикотажа столь легкокрылых, шальных, безотчетных капиталов не заработаешь. Договоримся: пути нынешнего советского предпринимательства, соединяющего прелести нарождающегося русского капитализма с возможностями аппаратной мафии, с теневыми деньгами и зарубежными инвестициями, неисповедимы. И на этом закроем животрепещущую по своей компенсаторности тему.

Главное — И. С. Таги-Заде удалось воспитать у публики сладкое завораживающее и в чем-то брезгливое ощущение очень больших денег, готовых благодаря его личным пристрастиям поработать в советском кино!

Существует, правда, одна блистательная гипотеза, впечатлившая меня скорее своей масштабной неожиданностью, чем отношением к реальной жизни. А что если действия председателя АСКИНа — часть долговременной инвестиционной программы американского кинобизнеса? Вот это было бы мощно, породило бы самые разнообразные следствия. Но... мало кому на самом деле известно. Ведь наша несчастная страна с ее двумястами миллионами потенциальных зрителей, согласитесь, куда более лакомый кусочек для перспективных инвестиций, чем Тринидад и Тобаго. До недавнего времени это был вообще самый неосвоенный рынок для западного кино. Нет сомнения, что он стоит обедни. Хотя, конечно, это не более чем сенсационная версия.

Неужели кино — личный выбор Таги-Заде? Есть ведь масса сфер, на которых в ситуации супердефицита можно зарабатывать без особых хлопот. Кинотеатры, прокат — это же затратная область. Для новых «горячих» денег — архаика. Советское кино сейчас напоминает полуразрушенный дом, жильцам которого сообщили, что скоро они переселятся в новый, строящийся для них, а пока повысили в десять раз квартплату и отключили электроэнергию и газ. Неужели он действительно надеется превратить ныне бросовый товар в процветающий бизнес, «как в Америке»? Пусть попробует. Страхи, что Таги-Заде захватит национальный кинематограф, все-таки преувеличены. Нет пока этому серьезных нерекламных свидетельств. Страна уж очень большая, да и взаимопогашающих факторов слишком много. Если же рассматривать конкретные программы действий президента АСКИНа — тут я вижу три одновременно действующих модели поведения.

Во-первых, образ этакого восточного благодетеля. Отца и хозяина. Человека, реально взявшегося за спасение проката — отрасли, балансовая стоимость которой оценивается в несколько миллиардов рублей. «Я приду в этот кинематографический Спитак», «Я вывезу рядовых людей за границу и покажу им, как там работают». Он отправляет простых генеральных директоров киновидеообъединений в Голливуд, знатных тетенек своего трикотажного производства в Лондон, дает им по 60 долларов суточных и поселяет в многозвездном отеле. Имиджевый трюк срабатывает беспроигрышно. Все осведомлены об усилиях миллионера, вкладывающего деньги в некий образ человека, фирмы. Системы, которая заботливо относится к «своему» (творцу, прокатчику, бизнесмену) и строится по принципу семейного владения. Если ты предан ему — председателю ассоциации,— будешь иметь шанс, удовлетворишь главную мечту советского человека, независимо от того, народный ли он артист, лауреат ста фестивалей или рядовая работница бакинской фабрики, поедешь за границу! Опытный социальный психолог, диагност советского характера Таги-Заде понимает, что нет разницы между Ермашом, нынешним режиссером-радикалом и киномехаником из Шемышейки.

Сегодня Исмаила Сулеймановича знает вся страна. Какие у нас суперпредприниматели, да что там... знаменитые режиссеры, актеры — уже не знает никто, если они не появляются на телеэкране раз в неделю. Меня расспрашивали люди, годами не ходившие в кинотеатры, никогда не интересующиеся кино, как поживает Таги-Заде. Каждая статья, передача, высказывание вкладывает дополнительную энергию в создание его личного имиджа. Все мы — гневный Алексей Герман, маньеристский Сергей Шолохов с его косвенно завербованным репортажем из Канна, я со своей попыткой анализа происходящего — выступаем его рядовыми рекламными агентами.

Но одновременно с этим его тексты не выдерживают никакой критики. Старомодные идеологические установки, соединение правильных идей, «скромности» с демагогией, банальностью и имперскими амбициями. Жириновщина какая-то. Часто он говорит не как местная знаменитость, государственный муж, а как обиженный ребенок. Этой мощной фигуре не хватает личного обаяния, телегеничности, которая есть у многих нынешних политических «звезд», не обладающих на деле и десятой долей той практической сметки, которая ассоциируется с именем Таги-Заде. На уровне текстов — о, как существенны они в нашей литературной стране — этот предприниматель проигрывает, недостоин собственного образа. Умение хорошо говорить, строить фразу, работать в ключе

самых сегодня популярных ассоциаций, вовремя пошутить — как важно этим владеть отцу проката, главному инвеститору отечественного кинематографа! Не знаю, куда смотрят его советники.

Предавать анафеме или служить Таги-Заде бессмысленно. Нужно с ним взаимодействовать или уж предпринять «глубокую разведку»... А по ходу дела привлекать его везде, где можно привлечь его возможности, его деньги. И когда мне многие — не самые последние — режиссеры, руководители республиканских союзов говорят, что они уже готовы пойти к Таги-Заде просить денег, я им говорю: берите. Он вас будет гнуть в свою сторону, а вы ведите силовую борьбу, ищите выход. Это первый путь. Второй — создавать альтернативные структуры, не дать возможность захватить 90 миллионов госдотации на кинопроизводство. Нужно пустить эти деньги по конкурирующим каналам. Создать банк, но не его «ручной» банк с бывшими министрами на стреме. И самое главное надо перейти от эмоциональных суждений к исследовательской работе. Осознать, что Исмаил Таги-Заде — один из очень значимых клиентов кинорынка в нашей стране. Наряду с Владимиром Досталем, Роланом Быковым, Валерием Рябинским и некоторыми другими. Но они-то ведь не стали «поп-звездами». Поскольку реальность, в том числе и породившая Таги-Заде, гораздо богаче и парадоксальнее наших о ней представлений...

Владимир Досталь (директор киностудии «Мосфильм»).

— *Как вы оцениваете деятельность Таги-Заде?*

— Я уже говорил в прессе, что «Мосфильм» по этому поводу высказываться не будет. Я имею свою точку зрения, но комментировать ее не буду.

Элем Климов (режиссер).

— *Элем Германович, два вопроса от «Искусства кино» о вашем отношении к деятельности Таги-Заде...*

— Нет, нет, нет. Противно все это. Пока противно.

Эльдар Рязанов (режиссер).

— Мне неинтересно все это. Скучно. Жалко и вашего времени, и своего.

Интервью вел
Андрей Титов

Комментарий отдела культуры

Итак, опробованы различные подходы к оценке деятельности и личности одного из самых популярных героев сегодняшнего кинематографа — предпринимателя и продюсера Исмаила Таги-Заде. Но так и остается открытым, пожалуй, самый главный вопрос, связанный с этим фаворитом десятой музы, который неожиданно оставил далеко позади самой судьбой предназначенные к известности и славе режиссерские и даже актерские имена: в чем природа, феномен сенсационного, шокирую[illegible] успеха?

Очевидно, что самое интригующее и будоражащее общественность обстоятельство, связанное с именем Таги-Заде, это происхождение его громадного капитала: партийные деньги? теневая экономика? американский бизнес? Заглянуть в чужой карман тем более любопытно, что он наглухо закрыт. Фирма ТИС представляет собой достаточно неприступную цитадель, весьма эффективно блокирующую утечку информации, чему в немалой степени способствует не только молчание сотрудников фирмы, подобранных по принципу личной преданности хозяину, но и обманчивая словоохотливость шефа, который уходит от ответов по существу почти с той же сноровкой, что и союзный Президент.

Однако, пытаясь дать однозначный ответ на вопрос: где деньги взял?— теряешь из вида нечто более важное. При ближайшем рассмотрении имидж Таги-Заде, как он сложился на сегодняшний день, не связан впрямую с загадками первоначального накопления. К тому же все финансовые загадки ТИСа должна в ближайшее время разрешить специальная правительственная комиссия, работающая с документацией фирмы.

Таги-Заде — фигура не столько экономического, сколько социокультурного горизонта. И не случайно особую известность он приобрел именно в кинематографе, а не в конном, швейном или цветочном бизнесе, где его подвиги, наверное, заслуживают не меньшего внимания. Не умаляя личных достоинств Таги-Заде и несомненного колорита, который присущ всем его начинаниям, следует, очевидно, признать, что Таги-Заде уже до своего появления на авансцене как современный тип знаменитости был предопределен, задан развитием культуры, кинематографа в том числе. Специфика момента состоит в том, что производство, долгое время пребывавшее в тени творческих озарений, берет реванш, и прежде всего в кино, двойственность которого исходна. Даже талантливые режиссеры стали превращаться в продюсеров, а фильмы — все чаще восприниматься лишь как объект капиталовложений. Но есть в механизме популярности, сработавшем на производственника Таги-Заде, и еще одна не менее важная особенность — давняя отечественная мифологема «грязных денег»: чистых денег не бывает вообще, и чем денег больше, тем они грязнее. Предпринимательский бум провоцирует застарелую бизнесобоязнь, влечение к капиталу — неприятие, отвращение к нему. В этом смысле популярность Таги-Заде это, конечно, популярность антигероя, злодея, отвратительного и притягательного одновременно. В том большом общем фильме ужасов, которым стал отечественный кинематограф, Таги-Заде был единственным вполне подходящим на главную роль кандидатом. Именно Таги-Заде, а не добрый гений некупленных фильмов М. Рудинштейн или любимец Союза кинематографистов А. Разумовский. Ведь антигерою необходим мощный заряд одиозности, который и возник благодаря усилиям Таги-Заде по монополизации проката. Кого теперь волнует, что эта дорогостоящая затея почти обанкротилась, ибо мелкие прокатчики предпочли покровительству мощного и авторитарного АСКИНа небольшие, но наличные деньги, сорванные по случаю. Легенда превыше фактов. И в свете этой легенды истолковывается уже все, что только ни связано с ее носителем. Даже самая безрассудная благотворительность, на которую подчас скор Таги-Заде, исполнена теперь зловещего магнетизма.

Трудно сказать, долго ли будет светить звезда Таги-Заде на кинематографическом небосводе. Как считает он сам, к моменту выхода этого журнального номера его персоной уже никто не будет интересоваться. Возможно. Однако смысл данной публикации не в популяризации конкретного персонажа. История Таги-Заде — это культурная модель, которая исподволь укореняется на самых различных уровнях. Модель, которая претворяет мощнейшие социальные комплексы и страхи в аномальное, почти мазохистское пристрастие к фигуре антигероя, в любовь-ненависть к образу врага.

Л. Карахан

Евг. Женин

Пошла Муза на базар

Наш человек на кинорынке

...Прокатчики спорили до хрипоты.

— Очень жаль, что фильмы оценивают киноведы эти эстетствующие. Они-то не знают, чего зритель хочет!

— К сожалению, фильмы у нас снимают режиссеры... Что они понимают, они-то не видят, как зритель бежит с их фильмов!

И зубры административно-командной системы, все еще не перешедшие Рубикона госкинопроката, побивали оппонентов цифирью: средняя, понимаешь, загрузка зала — 17 процентов, а отнюдь уже не 50, как еще совсем недавно. А гады-кинематографисты, понимаешь, сделали фильм за миллион, а получить за него норовят с униженных и оскорбленных сиропровинциальных прокатчиков все три-четыре... А тут еще перекупщики вовсю распоясались, и нет на них управы...

Со скоростью 26 километров в час теплоход «Лев Толстой» пыхтел по Волге. Было тихо, совсем безветренно, зюйд-весты (или норд-осты — на выбор!) не трепали транспаранта, растянутого по борту: «Вторая всесоюзная ярославская свободная киноярмарка». Собиравшиеся в портах журналисты допытывались: что значит — «свободная»?

И в который раз приходилось вдаваться в историю и теорию. А она такова.

Десятилетиями советские фильмы снимались по указке Госкино на деньги, отпущенные оным в пределах им же, Госкино, утвержденных смет. В точном соответствии с потребностями проката и его возможностями — разумеется, в представлении чиновников из Малого Гнездниковского.

Но случилась напасть — перестройка, стало хорошим тоном говорить о реформах, а у чинуши — ухо чуткое: тут и состоялось рождение государственного кинорынка. То есть более не по телефону и не по телеграфу узнавали региональные прокатчики о том, чего и сколько им предназначено в смысле кинорепертуара, а непосредственно, аудиовизуально, так сказать. Съезжались они в Москву, и верховный начальник говорил: у нас, товарищи коллеги, рынок. Значит, Иванов из Зареченско-Приморска, у тебя смета бедненькая, вот и возьмешь на свою область фильм «Тетя с дядей на пленэре» по цене 300 рэ за копию. А ты, Петров, не скупись, ты «Тетю с дядей...» по четыре с половиной сотни бери. Таков мой начальственный указ.

И Петров, вздыхая, говорил: «Есть, товарищ начальник», а Иванов еще пуще прежнего преданными очами взирал на шефа, который так трогательно входит в его, Иванова, положение. Сам же шеф незамедлительно диктовал секретарше рапорт о том, как он перешел на новую систему хозяйствования и планирования.

Между тем киностудии уже репетировали прощальные поцелуи Госкомитету кинематографии. Переходили студии на хозрасчет, становились сами владельцами своих картин. И подумывалось директорам студий: не пора ли самим и деньги за них получать сообразно художественному уровню фильма и зрительскому спросу на него в каждом конкретном случае. Директор Одесской киностудии Юрий Коваленко первым сказал: «Я рискую!»

В сентябре 1989 года Одесса провела первый в стране и первый в истории нашего кинопроката Свободный кинорынок. Да, рисковали продавцы, вышедшие к прилавкам под эмблемами «Мосфильма», «Ленфильма», ЭМТО «Дебют» из Тбилиси, той же Одесской студии. Не захочет прокатчик платить заломленные цены, консолидируется в бойкоте «обнаглевших кинопроизводителей» — и... пишите письма, господа кинематографисты, и преимущественно мелким почерком: никакое Госкино больше вас под крыло не возьмет, блудных детей Александр Иваныч Камшалов не просто не простит, но и накажет примерно. Но...

Бесстрастные социологи, предусмотрительно званые на кинорынок, зафиксировали: по пятибалльной шкале оценок московский «Криминальный квартет» и одесско-польская «Дежа вю» получили соответственно 4,3 и 4,9. С незначительными колебаниями эти цифры повторили уже не только зрители, допущенные на просмотры, но и эксперты, и сами прокатчики. И фильм «Дежа вю», к примеру, был продан по рекордной цене за копию — по цене, в полтора раза превышающей стоимость самого дорогого зарубежного (!) фильма за всю историю отечественного проката — «Однажды в Америке». Прокатчики платили деньги!!! Вопреки закулисным играм, весьма, кстати, напоминавшим традиционную аппаратную возню, затеваемую каждый раз «агрессивным большинством» функционеров всех мастей и рангов. Впрочем, впору было вспомнить незабвенного Тарапуньку, некогда сказавшего, пусть и по другому поводу: «Пла́чу, но плачу́!»

Итак, рынок состоялся. Кто хотел — и что хотел — продавал. И почем хотел — продал. «Рожденный свободным!» — гордо возвестила центральная пресса. В сравнении с тем, что называлось рынком до того, одесское торжище было явно свободным. Хотя... все познается в сравнении.

И о какой свободе можно было говорить, пока продавец (киностудия) чувствовала свободу в мыслях, в делах и в поступках (хозрасчет!), а покупатель (региональные прокатчики) не имели, строго говоря, даже юридического лица. В отличие от перекупщиков, или посредников, которых стало плодиться как... нет, не как грибов после дождя — тех, грибов куда меньше! Отпочковываясь от комсомольского горкома, от колхоза, от кооператива или еще от какой «многососочной матки», они «независимые прокатчики» (звучит презентабельнее, дистрибутивнее!), наводняли поначалу профсоюзные площадки, а затем и кинотеатры. То бишь вотчину нерасторопных деятелей из госкиновидеообъединений.

Свободные рынки быстро вошли в моду. Зимой 1990 и зимой 1991 года по-прибалтийски респектабельно принимал продавцов и покупателей Таллинн. Здесь было меньше, чем в Одессе, суеты, мишуры и антуража, не преследовалась цель «фестивализации рынка», как в Одессе, где кинобазар стал любимым ребенком «Золотого Дюка» и собирал под свои крылышки Геннадия Полоку и Игоря Масленникова, Ниеле Адоменайте и Киру Муратову (!), Украинское телевидение и спецкоров ТАССа. Зато были гостиница «Олимпия», роскошный дворец «Сакала», весьма приличное полиграфическое исполнение рекламной продукции.

Осенью 1990, а затем летом 1991 года в движение влились ярославцы. В условиях волжских круизов с вылощенным под интуристов пансионом, да и с вышколенным персоналом-обслугой, их кинoярмарки в каждом порту стоянки заставляли аборигенок вспоминать о «Бесприданнице» — так разительно отличались условия жизни продавцов и покупателей, с одной стороны, и голодающих акселераток Поволжья — с другой. Правда, и аккредитация на Ярославской кинoярмарке стоила денег, но все же...

Однако красоты Волги и завтраки—обеды—ужины — это одно, а реальный киномаркетинг — несколько более существенное для данной ситуации понятие. На Ярославской ярмарке 1990 года открылся Профессиональный клуб, с легкой руки журналистки Даи Смирновой получивший лукавое название «ЦК». Цена Кино. Прокатчики спорили с кинопроизводителями. Критики и журналисты следили за диктофонами, не уставая менять кассеты. Назревало событие. И оно, несомненно, состоялось, когда директор Союзкинорынка (госпрокат!) публично (!!) и громко (!) заявил здесь, в клубе: «Государственная монополия на прокат кончилась. Надо работать вместе!» По просьбе обольщенных устроителей ярмарки Л. С. Веракса (а то был именно он, директор главной государственной прокатной организации!) повторил сие заявление еще раз, а потом — эксклюзивно для прессы.

Словом, вслед за Одессой — Таллинн, Ярославль, да и Одесса еще дважды укрепляла редуты свободного киномаркетинга. На государственных же рынках, проводимых Вераксой, мало-помалу обретали жизнь традиции, заимствованные на свободных, и уже находились даже такие граждане, кто утверждал, что и разница-то между госрынками и свободными нивелировалась и пора бы унифицировать терминологию.

Тем не менее в гостях на «Союзкинорынках» все же преобладают генеральные директоры местных КВО, привлеченные более дешевыми ценами на кинопродукцию, а на свободных ярмарках большинство, естественно, составляют независимые прокатчики.

Один из идеологов и практиков свободно-рыночных отношений в кинопрокате — киевлянин Сергей Шилов постепенно увлекся бизнесом и в иных отраслях: в строительстве, в книгоиздании, в торговом посредничестве. Генеральный директор Орловского КВО Николай Медведев раз за разом ошарашивал коллег то неслыханно высокими производственными результатами собственной деятельности, то еще более дерзки-непривычными идеями и перспективами их реализации. Кандидаты наук Михаил Жабский и Владимир Брудный выдавали компьютерные распечатки рейтинга фильмов по семи-восьми десяткам позиций. Вчерашний «совэкспортфильмовец» Александр Скаков представлял уже собственную фирму.

...Меж тем теплоход «Лев Толстой» шел по Волге со скоростью 26 километров в час. Продолжалась вторая Ярославская свободная всесоюзная кинoярмарка. В Профессиональном клубе шли дискуссии, а в музыкальном салоне в рамках «культурной программы» вечер за вечером отрабатывали свою путевочную пайку профессиональные стриптизерши частного шоу «Сайксне» из Вильнюса.

Представителей «Мосфильма», разумеется, в первую очередь интересовала прокатная судьба представленного ими фильма «Призрак». Ярославский киноцентр, выставлявший в торги «Бакенбарды» и «Страсти по Владимиру», ждал дивидендов, недобранных на прошлогодней продаже этих же лент. Сергея Баранова из фонда Антиспид — «Огонек» волновало традиционно прохладное отношение прокатчиков к документальным лентам. Его «Остров Спид» именно из этого разряда...

И все же: как происходят торги? Что становится точкой отсчета? Прокатчики, например, убеждены, что этой точкой оказывается «секретная» информация об их, прокатчиков, финансовых возможностях, которая больно уж легко перекочевывает из сейфов некоторых госструктур в папки и кейсы независимых «дистрибьюторов». И оттого-то продавцы прекрасно ориентируются в том, сколько копий в состоянии закупить энский кинопрокат или какой суммой на данный момент может располагать генеральный директор какого-нибудь западно-восточного или южно-северного КВО.

Ах, ах, какая тайна Полишинеля!

Хотя, конечно, и не без того...

Но вот отсмотрены фильмы и начинается «процесс сближения» продавца и покупателя. Договориться надо и о принципах: монополия на страну? лицеиз на регион? лидерный прокат? Ясно, что гомельчанину или воронежцу, представляющему местное КВО, монополия на всю страну не по зубам. Речь-то идет о миллионах рублей! И тогда «скромно, но со вкусом» решается, сколько стоят прокатные права на картину в пределах соответствующего региона. Увы, вздыхают прокатчики, как бы хорошо было изначально договориться работать «на процентах» — да вот продавцы носом крутят. Каков же дележ процента и сбора?

Фифти-фифти? Или 60 — прокатчику, 40 — продавцу? Да нет же, хотелось бы прокатчику получить 80—90, а оставшиеся 10—20, так и быть, с барского плеча отбросить продавцу. Но, как небезосновательно полагают продавцы, это напоминает известную поговорку: «Жену отдай дяде, а сам иди к ... тете»!

Словом, спорят, ругаются, но сделки совершают. Скажем, для начала прокатчик купил лиценз на одну картину и заключил договор о совместном прокате другой. А третий фильм повиснет в воздухе. И тогда никто не помешает встретиться в укромном уголке двум продюсерам, из которых один удачлив, а другой нет. Но в результате их переговоров будет сформирован «пакет» из бестселлера первого и некоммерческой ленты второго. Знаете, как в универмаге: галстук продается лишь в подарочном комплекте со средством от тараканов... Или, если неугоден подобный пример, можно иначе: как при обмене квартир — «возможны варианты». Вот в Орле комбинированная форма означенных «вариантов» проходит на ура: две недели картину прокатывают на одних условиях, еще две недели — на других, а дальше выпускают в «пакете»... И всех устраивает!

В свою очередь, вопрос о таком понятии, как «монополия на страну», весьма существен для независимых прокатчиков. Они-то знают, как с этим быть, и не случайно монополистом в правах на «Бакенбарды» стал Ярославский киноцентр, а на «Подземелье ведьм» — кемеровский центр «Кузбасс». Кстати, именно «Кузбасс» и именно с «Подземельем ведьм» осенью 90-го года стал на Ярославской ярмарке обладателем главного приза «Золотой медведь», который вручается презентатору наиболее зрительской, по мнению прокатчиков, картины. А теперь вот ребята из «Кузбасса», выступающие под маркой Московской фирмы «М-фильм-фест», вновь завоевали «Золотого медведя», только уже с фильмом «По прозвищу Зверь». Умеют работать, знают дело — и за-ра-ба-ты-ва-ют!

Что же до традиционного вопроса — «сколько это стоит?», то, памятуя о коммерческой тайне, которую принято на свободном рынке соблюдать (в отличие от государственного!), мы назовем некоторые «открытые» для общего сведения цифры. Так, общая сумма сделок Ярославской ярмарки-91 превышала 10,5 млн. рублей.

Самый выгодный контракт, заключенный здесь, оценен в 7 миллионов. Стоимость отдельной копии отдельного фильма могла колебаться от 3-х до ...50—70 тысяч рублей! А всего из 32-х выставленных в торги фильмов (еще два были в информационном показе) к зрителю попадут все 32. Только одни в широкий прокат, другие — через киноклубы, третьи — в видеосалоны. У разбитого корыта остались лишь те, кто изначально не верил в успех и не рискнул платить взнос за участие в ярмарке; лишившись заодно и сказочного волжского двухнедельного круиза на теплоходе.

Были и сенсации.

Единственный режиссер, затесавшийся в компанию «КВО — профи» — Сергей Баранов — без посторонней помощи придумал способ реализовать свою картину «Остров СПИД», не прибегая даже к услугам соседей по ярмарочной палубе: он заинтересовал ею во время стоянки в Казани одновременно местный санпросвет и прокатчиков. Вопреки многозначительным отрицательным прогнозам официальных участников ярмарки.

По-прежнему жаловалась гостья из Свердловска на «Астенический синдром», она полагает непомерной цену 35 тысяч рублей за копию. Фильм никогда такого сбора не даст. Но когда представитель Орла рассказал, как охотно «кушают» его земляки некоммерческий, по нашим меркам, «Такси-блюз», приправленный «Фанатом», и при этом остаются довольны, да и он сам доволен, поскольку план-то финансовый выполняется,— ему, орловчанину, дружно похлопали, но заинтересоваться, как он это делает, не удосужились.

На заключительной пресс-конференции Генеральной дирекции было недвузначно заявлено о некотором изменении ярмарочного имиджа, начиная со следующей (в 1992 году) встречи: акцент будет делаться на «тусовку», обмен информацией, предварительную разведку и заключение «договоров о намерениях». Не останутся без внимания и предложения о заведомом спонсировании прокатчиками новых постановок, об объединении (ах, простите — о консолидации) усилий кинематографистов и прокатчиков на базе общих интересов (выходит, они все-таки существуют!).

...КВНщики Одессы в подобном случае резюмировали бы: «Все пляшут и поют». Тем паче что «голос издалека» услышали и специалисты ВНИИКа, и представители СК СССР, и дотошные журналисты. И хотя до подлинной цивилизации в нашем кинобизнесе не ближе, чем до нее же в сельском хозяйстве (даже после того, как его с болью в душе покинул всеобщий любимец народа Егор Кузьмич, которому «чертовски хотелось еще поработать»), низы сдвинулись с места. Верхи это начали чувствовать. Роскошные условия ярмарочного круиза от революционной обстановки несколько отвлекали, но ярмарки длятся две недели, а жизнь, как учит нас народная артистка Эдита Пьеха, продолжается.

На празднике города в Нижнем Новгороде пионеры из Узбекистана исполняли песню с актуальным припевом:

Наша партия из нас
сильных создавала,
чтоб догнать и перегнать
страны капитала.

На фасаде гостиницы «Лада» в Козьмодемьянске (Марийская АССР) строка «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», сработанная на века в кафеле, сияла под барельефом мужчино-женщины, сжимающего (или сжимающей?!) в вытянутой руке нацеленный на прохожих пистолет.

Пришедший выполнять волю президента Леонид Петрович свет-Кравченко высочайшей своей визой утверждал к эфиру очередной невзоровский пасквиль.

Итак, жизнь шла своим чередом и вопрошала: что же смотреть зрителю в кино?

Ау, прокатчики — отзовитесь!

Шесть свободных рынков прошло в стране к моменту, когда пишутся эти строки. Семь или даже восемь будет насчитываться их к моменту выхода данной публикации.

А свободы все еще хочется, и как хочется!

Москва — Казань — Одесса

Ракурс

Считается, что двум талантливым художникам, как двум красавицам, дружить не удается — мешает извечное стремление яркой одаренной личности к лидерству и неизбежная творческая зависть. Но еще известно, что всякое правило уточняется и обогащается исключениями...

Признанные «мэтры» нашей мультипликации Юрий Норштейн и Эдуард Назаров долгие годы вместе работали на студии «Союзмультфильм», вместе преподавали в мультмастерской на Высших режиссерских курсах, вместе посещали престижные международные кинофестивали, оба награждены многочисленными профессиональными призами и титулами. Автор «Сказки сказок», названной международным жюри кинокритиков «лучшим фильмом всех времен и народов», Юрий Норштейн на волне перестроечных перемен был избран секретарем правления СК СССР, но вскоре оставил этот высокий пост. Эдуард Назаров, ставший в годы перестройки вице-президентом Международного сообщества аниматоров (АСИФА), по сей день втянут в круговерть общественной работы. Живут по соседству в Беляево, знают друг о друге все — про радости и беды, про успехи и неудачи. В этом году на них «обрушился» серьезный юбилей — на двоих ровно сто лет. И «Искусство кино» в честь двойного юбилея предложило Юрию Борисовичу Норштейну рассказать читателям о своем коллеге Эдуарде Васильевиче Назарове.

Юрий Норштейн

Все это было бы смешно...

Беседу об Эдуарде Назарове ведет Наталья Лукиных

Юрий Норштейн. Не знаю, насколько юбилейно-торжественным получится этот рассказ, но постараюсь говорить то, что чувствую. Итак, что же такое для меня Эдуард Назаров?! Он же Эдвард! Он же Эдик, Едя, как зовут его родственники.

Знакомству нашему уже более тридцати пяти лет — оно «доисторическое» и «докиношное». Мы познакомились с Эдиком, когда учились в 9-м классе и занимались в одной художественной школе, которая помещалась тогда в старинном особняке. Обычная дворянская усадьба, и не очень богатая.

После дымных коммуналок с тусклой лампочкой и темным коридором, адским шипеньем картошки на сковородке и бесконечным громом стирки вдруг — светлые залы, кафельные печи с медными заслонками, высокие окна, священные гипсы разных бородатых мужиков... Заросший до бровей, с запрокинутым лицом, измученным криком, как оказалось — Лаокоон; лысый с картофельным носом — Сократ, а безмолвно внимающий шуму летнего сада — Диадумен.

Со следами зубов восковые овощи, гроздья винограда. Сладостное хлопанье крышками мольбертов, позванивание кисточек в акварельных баночках с водой. Слово «акварель», взлетающее, прозрачно-стеклянное, тающее в воздухе. Смолкающие разговоры при появлении божества Владимира Ивановича Апановича. И тишина, тишина...

Наталья Лукиных. Вы так зримо все описываете, что сразу рождается кинематографический образ.

Ю. Норштейн. Помню, наши с Эдиком мольберты иногда стояли рядом. Однажды слышу кто-то говорит ему: «А ну, нарисуй!» «А запросто». Я думал он дурака валяет, но вижу взял лист бумаги в полный мольберт и, держа карандаш за самый кончик перпендикулярно к листу, как указку, стал водить им по бумаге. Линия выходила как бы неумелая, но живая, без намеков на ученичество. Получился блестящий портрет, едкий, со странной смесью похожести и шаржированности.

Много лет спустя я увидел на выставке несколько угольных портретов Рихтера, сделанных Оскаром Кокошкой. Почти детские линии, а между ними дьявольская игра. Белое

пространство между линиями излучает энергию. Впечатление, что у мастера линии попадают в незримые электрические поля, становясь проводником скрытой энергии...

Я позволю небольшое отступление.

Линия в мультипликации — это отдельная тема разговора. Но есть смысл обратить внимание на факт, что в искусстве XX века происходит гротесковый сдвиг изображения в сравнении с реальностью, следствием чего является более обостренное ее схватывание. Происходит обмен внутри искусства: живопись принимает в себя качества скульптуры, скульптура становится частью театрального действия, театр насыщается живописными поисками. Знаменитый «Квадрат» Малевича сценичен по своей природе. Но главное, что все изобразительные статичные искусства вбирают в себя временну́ю протяженность. Творчество Пикассо, Дали, Шагала ведет их гротесковое начало прямо к мультипликации. Живописи тесно в статике. Время как физическая категория давит ее, заставляя предмет деформироваться, кружиться в водовороте, пока он не вырывается на свободу, на волю чистого течения времени. Мультипликация — искусство, где Время формируется в любых направлениях изобразительной и драматургической фантазии...

Но вернемся к Назарову. Вспоминает ли он тот давний рисунок? Я думаю, для него тот гротеск был первым опытом творческой свободы...

Из школы мы разошлись, вряд ли предполагая, что когда-нибудь встретимся. Меня судьба занесла на курсы киностудии «Союзмультфильм», там мы и встретились снова. Эдик тогда не успел подать документы на студийные курсы мультипликаторов и просто начал работать ассистентом художника, а потом и художником-постановщиком у Хитрука. Самостоятельно освоил и ремесло художника-мультипликатора.

В титрах своих фильмов он сценарист, режиссер, художник — и во всех мультсценах действительно чувствуется его рука и его актерство. Ему необходимо, чтобы все эмоции, все каждодневные суетные переживания, все действие фильма объединялось судорогой души... разряд чистой энергии через одну руку, одни пальцы.

Н. Лукиных. А что привело Назарова к мультфильмам?

Ю. Норштейн. Эдуард закончил Строгановку, имеет диплом художника по интерьерам, дизайнера. Но, по-моему, диплом мало что добавил к его таланту, к его личности. Я даже не знаю, воспользовался ли он хоть раз

Ю. Норштейн.
Дружеский шарж
Э. Назарова

своим дипломом, кроме, конечно, указания в графе «образование», где он пишет — высшее.

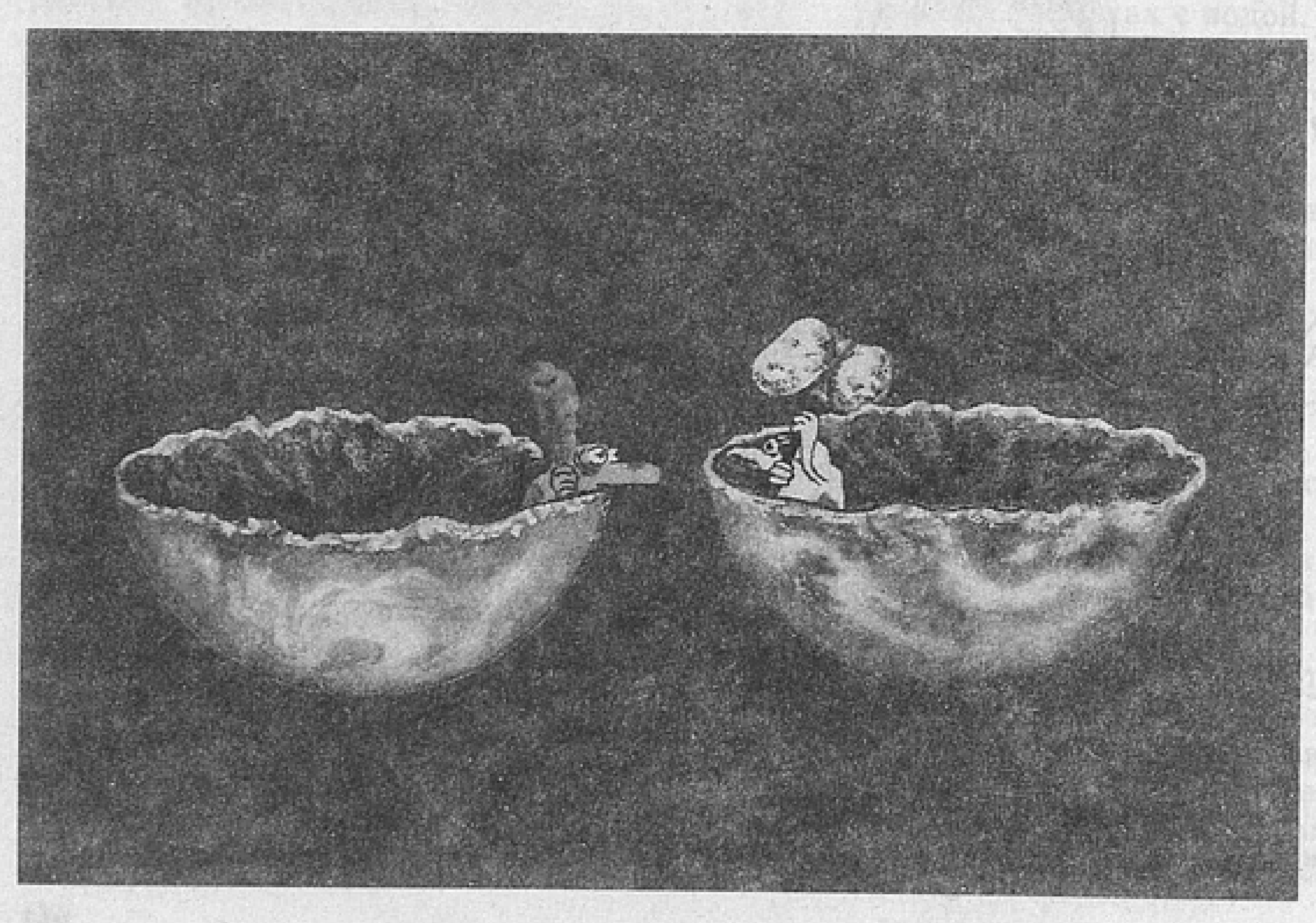
Да и не его это дело — «дизайнерить». А если дома он организует домашний хаос, то выражается это в том, что на огромной пустой полированной столешнице может стоять сшитая из ваты курица, на редкость глупое и доверчивое существо, а под ней, конечно, натуральное яйцо. Наверное, то самое, которое, как кудряво выразился один академик, снес Эразм Роттердамский, а высиживал Мартин Лютер. Эд обожает всяческий идиотский кич. В его «паноптикуме» подписка на журнал «Корея», фотография плаката «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить» и подпись — Ленин... Или тоже замечательно — пепельница с профилем Ленина на дне. Есть у него фото шоколадного торта-мавзолея с размашистым росчерком: «Ленин». Есть в коллекции позолоченное перо с автографом «Шолохов». Переходящее перо для отъезжающих в станицу Вешенскую в творческую командировку.

«Дизайн» Назарова — это фильмы, которые сопровождаются целым роем рассказов. В них ничего сочиненного. Они про жизнь, но, боже мой, как грустна, смешна и тревожна эта жизнь. Есть, например, об армии, о том, как дознавались, почему солдат учит английский язык (Эдик заочно занимался) и не собирается ли «убечь за границу». Видно, настороженное некоторой странностью рядового Назарова армейское начальство зорко следило за эпистолярным наследием. И однажды, когда Эдик неосмотрительно выкинул неотправленное письмо в сортир, некий горячий майор выловил это письмо в «важном стратегическом объекте», и оно было зачитано перед строем. В письме обнаружили несколько мыслей, не воодушевляющих личный состав на защиту отечества...

А какое удовольствие слушать потрясающие рассказы Эдуарда про родственников, про жизнь деревни, куда он ездит к своим любимым теткам, говоря: «Поеду к себе в губернию».

Ему надо про все это обязательно делать кино, никто лучше него такое кино не сделает! Его умение видеть детали — абсолютно уникально. Да и его талант рассказчика, «иллюзиониста в игре со словами» неподражаем,— я не знаю в этом ему равных. Думаю, что этим своим талантом он также обязан и своей замечательной тетке — из Брянской губернии, чьи поговорки, истинно народные, колоритные (иначе не выжить), он бесконечно цитирует,— у этой его легендарной тетки, ныне покойной, были на все случаи жизни свои мудрые и откровенные суждения.

Жизнь она прожила страшную. Муж, отвоевав, погиб на параде Победы в Москве,— выпал на повороте из машины и стукнулся головой о чугунный парапет. Пенсии за него никакой. Не на войне же погиб. Годы спустя тетка потеряла и единственную дочь — тридцати лет. Эдик рассказал, как умерла тетка. Здесь, в Москве, зимой, мы хоронили его маму, а там, в Брянской губернии, тетка, узнав о смерти сестры, села среди избы и



«Равновесие страха» (1973)

сказала: «Жить ня буду» — и померла от тоски и одиночества. Так умирают животные, не выдержав разлуки. А Эдвард с одних похорон поехал на другие...

Вот из чего делаются его фильмы. Они — смесь горьких трав и чистейшего воздуха, смесь страшного и смешного. Помню, встретил я его как-то в метро, согнутого тяжелым рюкзаком, а по бокам, держась за него, шли отец и мать. И такая была в них обреченность и покорность судьбе, что в груди заныло. Все трое знали — отец безнадежно болен, помочь нельзя, только и осталось что держаться любовью. Где бы нам ее достать теперь, да не по бартерному принципу?!

Опять вспомнилась художественная школа — как принес Эдик в класс плоскую бутылочку виски, которую его отец привез из-за границы. Он плавал на научно-исследовательском судне. Какова экзотика! Во время перерыва мы приложились к тайному питию — так, по чуть-чуть. Вроде как за границей побывали, вроде вкусили тайн бытия. Выпили-то, как в глаз из пипетки накапали. Дрянь, конечно, и горько, но — виски! Это вам не пушкинская «жженка». Сосредоточенно-серьезные и очень молчаливые чинно рассаживались за мольберты. Потом зашел обожаемый нами Владимир Иванович, своим благородным носом уловил токи эпокрена и последнему вбегавшему в класс предложил конфетку: «Леви, закусите» (тогда еще бытовала «старинная» дворянская привычка обращаться на «вы»). А тот лепетал: «Владимир Иванович, честно, томатный сок пил». «Я понима-а-а-ю,— серьезно протягивал учитель,— но вы все же закусите».

А «сукины дети», наглые гаеры знали, что и вправду этот человек только томатный сок пил, но молча, сосредоточенно упершись глазами в лист, дружно «лудили» лысину Сократа и в подтверждение усердия выбрасывали вперед руку с карандашом в кулаке и ногтем большого пальца отмечали на стволе карандаша соотношение частей сократовой головы. Или слышалось: «Ластичек не передашь?» — «Лови».— «Спа-си-и-бо!»

«Сы-па-сибо!» — двадцать пять лет спустя благодарил Эдиков Волк деревенского Пса...

Н. Лукиных. Вы как-то на всесоюзном семинаре по мультипликации говорили о том, что в талантливой работе должно быть ощущение «ошибки», в которой и заключено откровение. В каком смысле?

Ю. Норштейн. Понимаете, в нашем кинематографе мы чаще беспокоимся о профессиональном образовании, например, о профессиональной режиссуре, но забываем о таинственной необходимости преодолевать материальность съемочного объекта в пользу духа. В этом и заключается своеобразная «оптимистическая трагедия» кино — находясь в постоянной профессиональной зависимости от материальных средств, от пленки, от изображения и так далее, мы должны проникнуть в дух. Но если мы будем стремиться к духовному идеалу через, как нам кажется, правильную готовую мысль, заводить себя идеей — ничего не получится. Даже если мы берем библейскую идею, нам

«Жил-был Пес» (1981)

нужно до нее домучаться. Нужно идти не за рациональной конструкцией, а от неожиданности, от непреднамеренности. «Ошибиться», дать выход внезапным эмоциям!

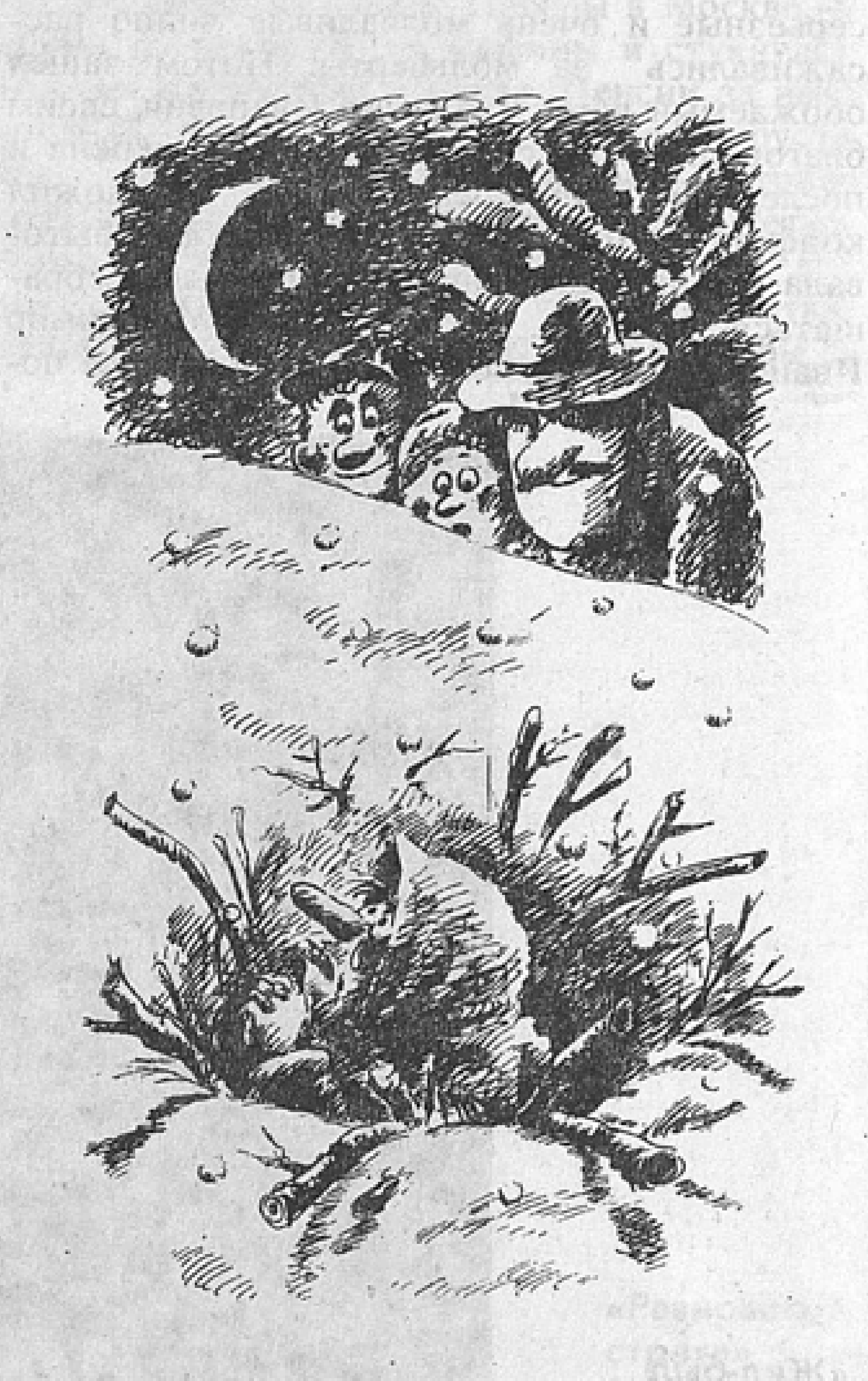
Чтобы конструкция фильма не была умозрительной (а фильм снимается от девяти месяцев до года, а то и больше!), нужно не идеей заряжаться, а постоянно хранить в себе Образ. Здесь, конечно, каждый пользуется своими знаками. Я держусь какой-то одной поэтической строки — она меня постоянно освежает и дает ощущение, что моя работа не одинока, что у меня есть «опора» в мире. А вот у Назарова образность настолько выразительна, настолько колоритно-жаргонно-жизненна, прямо как шаровая молния! Это и есть та самая энергия духа.

Вспоминаю, как мы с ним параллельно делали — я «Сказку сказок», а он «Охоту». Живем мы рядом, так что иногда созванивались и выходили поздно вечером на нашу общую дорогу — дорогу общих бед и радостей, и так ходили от дома к дому до ночи. На все корки костерили мультипликацию вместе с ее руководителями. Помню, как-то, нагулявшись так до трех часов ночи, Эдуард вдруг говорит: «Старик, надо сейчас идти и перерисовывать двести фаз «Льва»... и помахал в доказательство рукой с загипсованным пальцем.

У него уже была сделана сцена, нарисована, прорисована художниками-мультипликаторами, а Эдик берет своей рукой все эти кадры и сводит в одно! Потому что, говорит, мультипликаторы чего-то недопоняли. Когда я объясняю им, что у Льва должен быть вот такой поворот, они мне отвечают, что это-де слишком просто и — делают по-своему...

Очень хорошо понимаю его горькие претензии к мультипликаторам, которые перегружают простые жесты его персонажей десятками принудительных изобразительных элементов. А ему потом приходится все опять переделывать и бороться с вредной привычкой дробности жеста, разрушающей истинную культуру мультипликации.

Иллюстрации к книге сказок А. Линдгрен



Вы только вспомните его замечательный фильм «Жил-был Пес».

Там же есть сцены-шедевры, сделанные и точно и потрясающе образно. Вот сидит на пеньке этот его затюканный жизнью Волк с осипшим, вечно простуженным горлом — перед ним исправно стоит Пес. И вдруг, хриплобандитски рассмеявшись собственной язвительной догадливости, Волк костенеет от приступа радикулита: «Ааа!» Как подстрелили. И далее один лишь поворот — жест морды, скривленной, как от табачного дыма. В одном жесте — прожитая жизнь. Жест полной безнадеги и смирения: отбегал, отъел-отожрал, и ревматизм замучил, яти его мать.

Или другой роскошный жест, сыгранный как по нотам: Волк под столом, упившись, как сова, медленно откинулся, полный достоинства и уважения к себе, потом неторопливо, по-хозяйски, утвердил свой локоть на крепком колене крутой молодки (отчего она ласково мигнула своему соседу), придал своей голове президентскую позу и медленно-пьяно закрыл и открыл свои мутные глаза. (Много ли мы найдем игровых фильмов, где так же тщательно отрабатывались актерские жесты, разве что у Чаплина.)

Фильмы Назарова можно разбирать по кадрикам, по деталям и по клеточкам. И в каждом элементе обнаруживается великолепное, подлинное мастерство, которое, к сожалению, утеряно в нашем поколении мультипликаторов. Наши мастера на студии «Союзмультфильм» да и на других тоже испорчены безопорной режиссурой — когда желание нагрузить кадр происходит не от избытка таланта, а от его отсутствия, от стремления заменить назойливой избыточной мультипликацией подлинную художественную сердцевину. А Эдуард обладает удивительным, уникальным искусством отбора.

Кстати, опять вспоминаю недоумения Эдика во время съемок «Пса». Мультипликаторы говорили ему: «Что же это ты такое скучное кино делаешь?» Вы можете себе представить такую оценку одного из самых

Иллюстрации к книгам сказок А. Линдгрен и А. Милна

смешных и грустных мультфильмов?! Но мультипликаторы упирались глазами только в свою коротенькую сценку, не воспринимая целого. Рискует режиссер, по его вине пойдет фильм под откос, если режиссер не будет сцепщиком и диспетчером, не окажется во всех точках фильма одновременно.

А какое у Назарова ощущение музыки! Это ведь не просто хороший музыкальный слух. Мне кажется, Эдуард воспринимает музыку как бы игриво, ощущая ее сюжет. Вы помните, конечно, как выразителен подбор украинских народных мелодий в том же «Псе». Он специально ездил собирать музыку в Киев! Спевки он совершенно точно подобрал по ритму, вплетая их в драматургическое развитие так, что каждый музыкальный кусок сам по себе является характеристикой и несет энергетический подарок следующему эпизоду. Какой красоты и неизбывной тоски финал! Это результат единения почти статичного кадра и абсолютно точного развития его мелодии. В мелодии есть даль...

Н. Лукиных. Эта удивительная национальная характерность фильма «Жил-был Пес», проявившаяся прежде всего в музыкальной драматургии, меня поначалу даже ввела в сомнение — я думала, что Назаров как истинный украинский художник так лирически выразил свою ностальгическую привязанность к «рідной Украïне». А оказывается, у него нет и в помине никаких украинских корней...

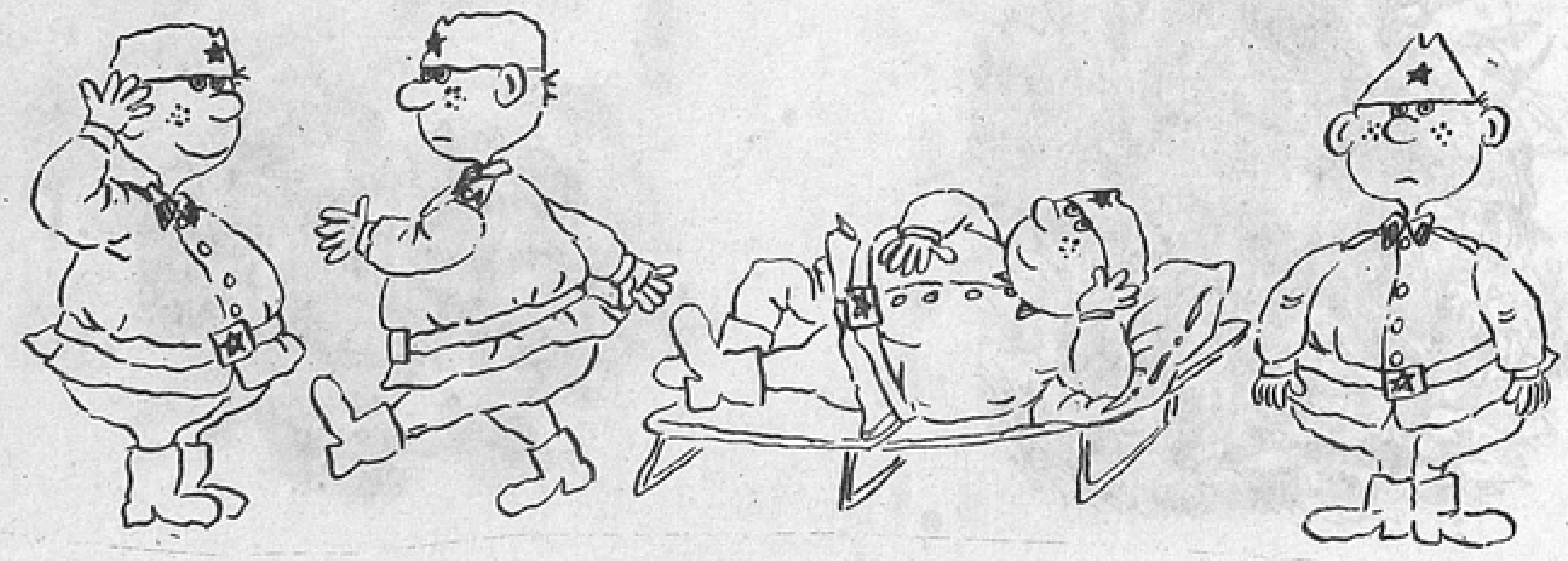
Ю. Норштейн. Совершенно верно! Недаром же и на Украине шутят, что один из лучших (если не самый лучший) украинский фильм снял «москаль Назаров».

На чем, казалось бы, держится его фильм «Путешествие Муравья»? Уберите звук, фонограмму всех этих невероятно выразительных разговоров Муравья, переложите ее иначе — фильм фактически рассыплется. Этот фильм Назарова при всех его кинематографических изобразительных достоинствах в сущности построен на звуке. Но нужно было так точно и талантливо нагрузить изображение, с такой мерой простоты, чтобы с экрана возможно было услышать фонограмму — во всей ее чистоте и прелести. Благодаря точной сбалансированности изображения, звука, жеста фильмы Назарова воспринимаются так органично и так запоминаются! Уж сколько раз я слышал в толпе эту замечательную фразу из «Муравья»: «Я вас люблю-ю-ю» — губы в конце звука вытянуты трубочкой. Это же чисто назаровская интонация, его манера играть словами. Да и вообще во всех жестах, в словах и поворотах головы его героев я вижу Эдуарда. Он абсолютно слит со своими фильмами и персонажами, вживается в каждого своего героя и каждого искренне любит...

Благодаря ритмо-звуку у Назарова даже общие планы смешные, а ведь это такая редкость. Собственно весь фильм снят общим планом. Звук выкрупняет нужные для действия детали. «Слушай, ты когда-нибудь видел муравья крупным планом? Жуть»,— говорил Назаров. (Эйзенштейн писал, что крупный план насекомого ужаснее стада слонов общим планом.) Как только режиссер отказался от сакраментального «средний», «крупный», так фильм двинулся своим единственным путем. Я думаю, что и муравьи, посмотрев фильм, были бы удовлетворены увиденным и решили бы назвать Назарова «почетным муравьем».

Н. Лукиных. Фильмы Назарова, такие сочные, жизнерадостные, как и его колоритных, неунывающих героев, просто нельзя не любить. Их любят зрители, хотя, увы, не всегда знают автора,— это привычная участь художников мульткино. А, кстати, какой из фильмов Назарова вам нравится более всего и что бы вы, например, взяли «из Назарова» в мировую антологию анимации?

Эскизы к фильму «Про Сидорова Вову» (1985)



Ю. Норштейн. Я чаще всего вспоминаю фильм «Жил-был Пес». Но думаю, что в антологию взял бы еще и «Путешествие Муравья». Когда мы вместе с Эдуардом ездили на фестиваль в Израиль, мне довелось раз пять подряд посмотреть этот фильм. Я был заново восхищен, насколько мастерски он создал эту виртуозную простоту и в кадре, и в звуке. Он ведь сам озвучивал весь фильм, в одиночку! Он сам и сценарии пишет — и тут же их начинает сам разыгрывать. Вот, скажем, простое слово Муравья: «Помогите!»— произносится в фильме раз двадцать. Но сколько он нашел вариантов, сколько модуляций! Кто-то из персонажей проскачет мимо потерявшегося Муравья, а тот ему вслед «Помоги»... с надеждой. И через паузу безнадежно-упавшее — «те».

Такое тонкое и точное ощущение ритма и интонаций, которые проникают поверх изображения, действует почти физиологически и становится понятным даже иноязычной публике. Я вспоминаю, как смотрели его «муравья» израильские зрители. «Рыжий какой-то»,— раздражается гусеница нелестно в адрес муравья. В зале смех, хотя слова непонятны. Интонация и изображение острее слова.

Я наблюдал, как смотрели по телевидению его «Пса» мои дети — сын и дочь. Господи, что с ними делалось — они просто заливались смехом, задыхались, испытывали прямо-таки физиологическое наслаждение, как будто их кто-то щекотал по животикам. Потом чуть попозже такой же восторг от «Путешествия Муравья»...

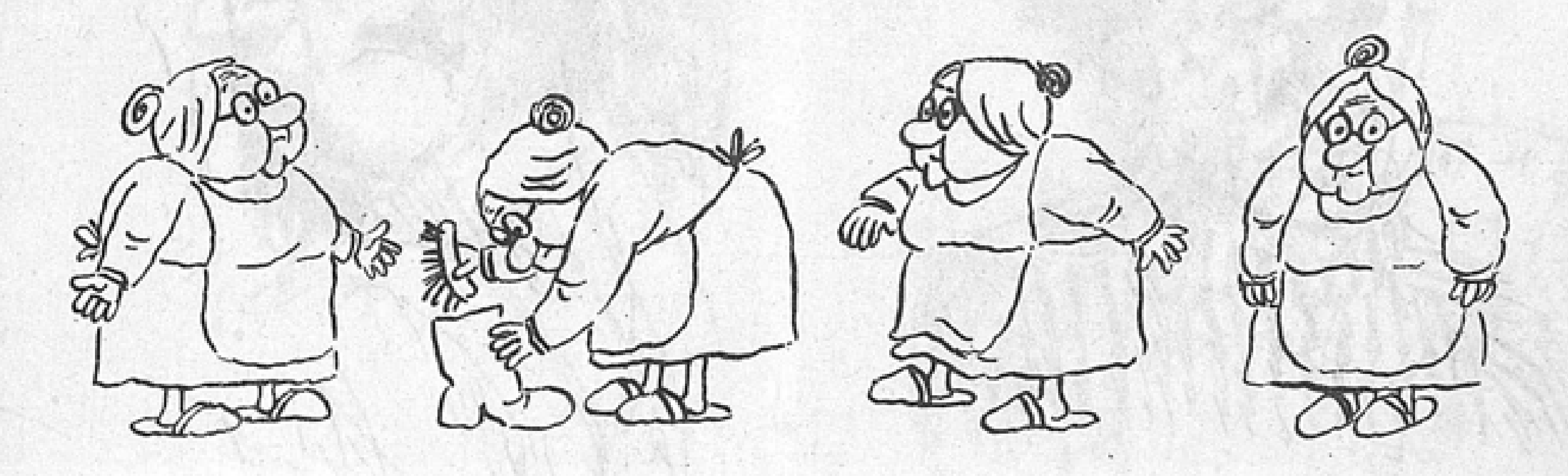
Н. Лукиных. А как вы оцениваете творчество Назарова в контексте традиционного спора об авторском и коммерческом кинематографе? Его фильмы чрезвычайно популярны и понятны массовому зрителю, но его отношение к мультипликационному кино, его высокие требования вообще к искусству экрана или, скажем, скептическое восприятие расхожей продукции постдиснеевской индустрии (как он говорит про Микки Мауса: «Эта мышь всех нас сожрет!!!») ставят его в один ряд с приверженцами авторского кино. Не так ли?

Ю. Норштейн. Послушайте — это не предмет для спора! Назаров меньше всего думает о профессиональной оценке или же о массовой популярности своих фильмов. Что такое высокие требования к искусству? Это убеждение, что в чужой, в другой жизни шумят леса и облака плывут, и лепечут дети, и дожди поливают дощатый дом, и «по крыше съезжают на задницах воробьи» (из рассказов Эдика), и корчится душа в муках от потери близких. И если эта жизнь разрушается, то там внутри нее проносятся ураганы, землетрясения, сдвигаются острова, перегораживаются течения рек, и реки выходят из берегов, затопляют деревни, и в крике бегут люди с родных пепелищ. Там, в этой жизни, душа населена всем, чем заполнен видимый нами материк. Художник по крупицам собирает расшатанный мир, как нейрохирург восстанавливает способность головы управлять телом.

Видел я в больнице юношу, он с трудом двигался и говорил заикаясь. Его с кем-то перепутали и оглушили топором. Он выжил, и теперь целый институт гуманистов восстанавливает его жизнь. Так всегда: с одной стороны — топор, с другой — все достижения науки, чтобы собрать разрушенное. И если придерживаться высокого стиля, то чем занимается художник? Разве не похожа его работа на деятельность нейрохирургов?

Дети знают, что дерево живое, и если его режут под корень, из него вылетает душа в белой одежде. Куда уходят эти дети, и почему на их месте появляется не лицо и даже не личико, а мурло — и внутри ровная полированная плоскость вместо души, где ничего

Эскизы к фильму «Про Сидорова Вову» (1985)



не задерживается: ни тополиный пух, ни свист стрижей, ни муравей, который, пыхтя, тащит елочную иглу в муравейник. И просыпается это мурло только если кто-то коснется его имущества. Для него ценно то, что выражается денежным знаком.

Когда мы придем к ценностям, которые не ухватишь, а сможешь обладать ими не иначе как через работу души и ума, мы сможем сказать, что становимся цивилизованней на две тысячи лет назад и кажется, что мысли бродячего философа начинают проникать в наше сознание. В сущности, искусство — это видимое представление Книги, именуемой Библией. И с какой силой отзываются страсти этой книги в нас, страсти правдивые и беспощадные, с такой силой будет наша жизнь отражаться в любых мельчайших сюжетах, даже в таком, как «Путешествие Муравья». Юмор и тоска, бесконечные истории, заполняющие до краев существование Назарова, делают его жизнь и фильмы обращенными ко всем.

Но при том, что у него такая очевидно успешная творческая биография, он с редкой тоской, грустью и снисходительностью оценивает все им содеянное. Бог ведает, когда он «задуреет» новым фильмом. В нынешней недоброй, «загазованной» атмосфере нашей жизни он как-то не может найти необходимый ему психологический и душевный комфорт для работы. И вот он уже четыре года не снимает. Я недавно с ужасом вспомнил, что его последний фильм «Мартынко», получивший приз на Бакинском всесоюзном фестивале, был снят еще в 1987 году...

К тому же киностудия «Союзмультфильм» давно уже «для веселья мало оборудована». Среднее что-то между изолятором с удушливыми выхлопами и «Раковым корпусом», как мрачно пошутил Назаров. Воистину «кунсткамера-обскура», куда если и попадает свет, то переворачивает изображение вверх ногами. Прибавьте к этому враждебное отношение к просвещению. Здесь если крикнешь вслед за Чеховым «Певца, певца», то все равно послышится «пивца, пивца», но и это слово не внесет оживления в умирающую ныне «самую большую в Европе мультстудию». Наша студия оживляется, объединяется, когда нужно не позволить! Вот ведь объединилась она, да еще как дружно, когда накатала позорное коллективное письмо против выдвижения Гарри Бардина на Госпремию СССР...

Н. Лукиных. Вы ушли со студии, и Назаров не работает... Это что же, своеобразная дружеская солидарность?

Ю. Норштейн. Ну, в шутку он мне не раз говорил: вот ты начнешь работать, и я займусь делом. Но я прекрасно понимаю, что просто так снять фильм в любых условиях

Дружеские шаржи. Коллеги:
Е. Гамбург

В. Курчевский

он не может, он должен всем своим существом фильм выстрадать, отлепить от себя. А сейчас у него это не получается, трудно жить под давлением серости. Не знаю, выражается ли в этом его особое пристрастие к авторскому кинематографу. Но поскольку он действительно все привык делать сам, то не раз говорил мне с завистью: «Тебе хорошо — ты сам себе мультипликатор».

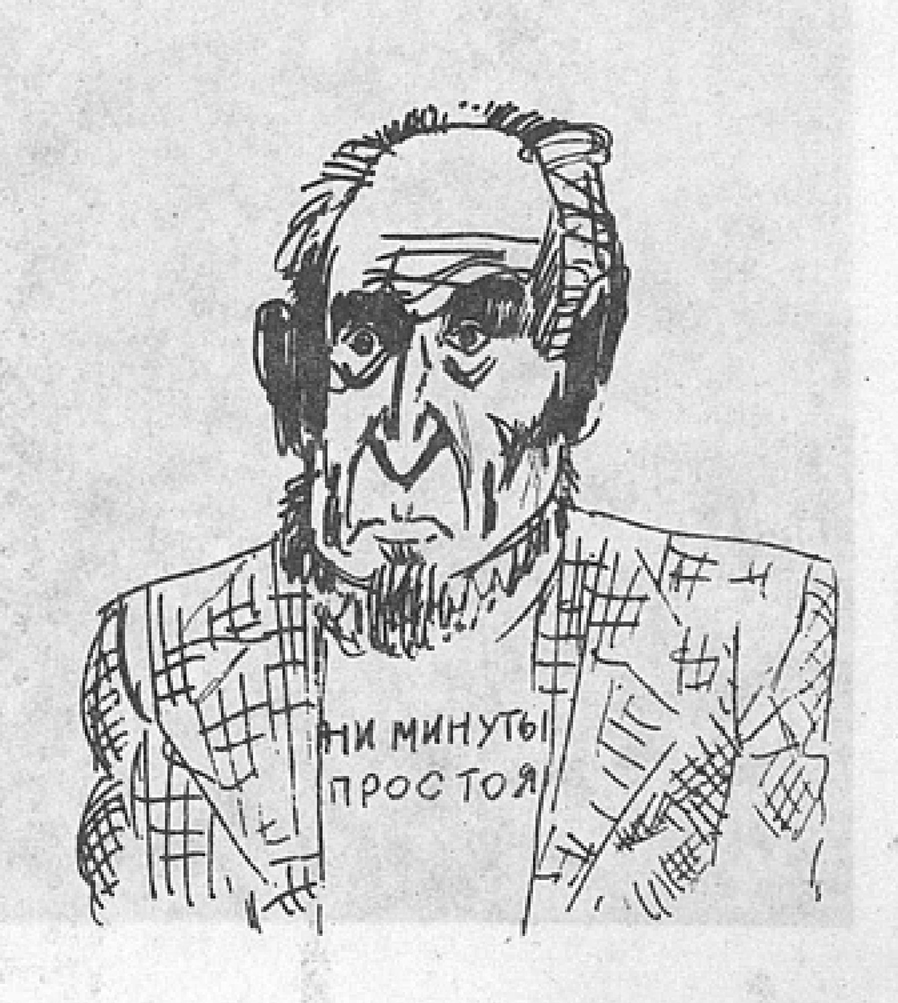
Что же касается восприятия авторского киноискусства, то нелишним будет сказать, что у Эдуарда прекрасно развит глаз на абстрактность изображения. Он знает, что такое фактура, поверхность живописи, энергия пластики, хотя сам проявляется в своем творчестве, казалось бы, совсем по-другому. Но он очень любит игровую стихию изображения, любит Брейгеля. Главное, Эдуард глубоко знает и чувствует изобразительную культуру и в кино, и в живописи, что особенно важно для анимации. Мы ведь не случайно и в нашей мультмастерской на Высших режиссерских курсах объединяли профессиональные разговоры об изобразительном искусстве и о кино, стараясь из живописи извлечь все, что связано с мультипликацией.

Я однажды на курсах слушал лекцию Иоселиани о том, как он снимал свой фильм «Пастораль». Отар рассказал, что он быстро отснял материал, а потом почти полгода сидел в монтажной, творил, складывал свое кино. Он очень обстоятельно, например, рассказывал о том, как вырезал внутри одного кадра некое движение героини — вот она наклонялась за упавшей на пол газетой, а потом сразу — она уже стояла совсем в иной позе. Помню, как мы переглянулись с Хитруком и одновременно сказали друг другу: «Это же мультипликация!» Для аниматоров это открытие — простое ремесло, норма обращения с внутрикадровым монтажом. Вспоминаю это, чтобы лишний раз подчеркнуть, насколько невнимательны режиссеры игрового кино к хорошей мультипликации. Хотя вот Чаплин, не в пример многим, был очень внимателен ко всякому кино, возможно, еще не ведая богатой внутренней свободы мультипликации. И не случайно связывал будущее кинематографа с развитием анимации. Но не стану сейчас прогнозировать. Не в этом суть. Я всего лишь хотел сказать, что внутреннее чутье, особое понимание мультипликационной культуры наиболее развито именно у тех режиссеров, кто внимателен к изобразительной культуре. Это касается и игровиков и аниматоров.

Н. Лукиных. А как вам удавалось вместе с Назаровым преподавать на курсах — это что же, был своеобразный «парный конферанс»? Как в таком случае вы можете поделить своих учеников?

А. Тимофеевский

Л. Шварцман



Ю. Норштейн. Четкого деления на отдельные мастерские у нас на курсах вообще никогда не было. Студенты ходили на занятия ко всем нашим преподавателям — и к Хитруку, и к Назарову, и к Хржановскому, и к Бардину, и ко мне. И от каждого брали то, что им было нужно.

Я чаще проводил занятия теоретические, мировоззренческие, связанные с контекстом культуры, говорил о законах статичного и подвижного изображения, о связи пластических, изобразительных образов со словом. А курсовые работы, первые пробные фильмы учеников мы разбирали все вместе, так что и ученики были у нас общие.

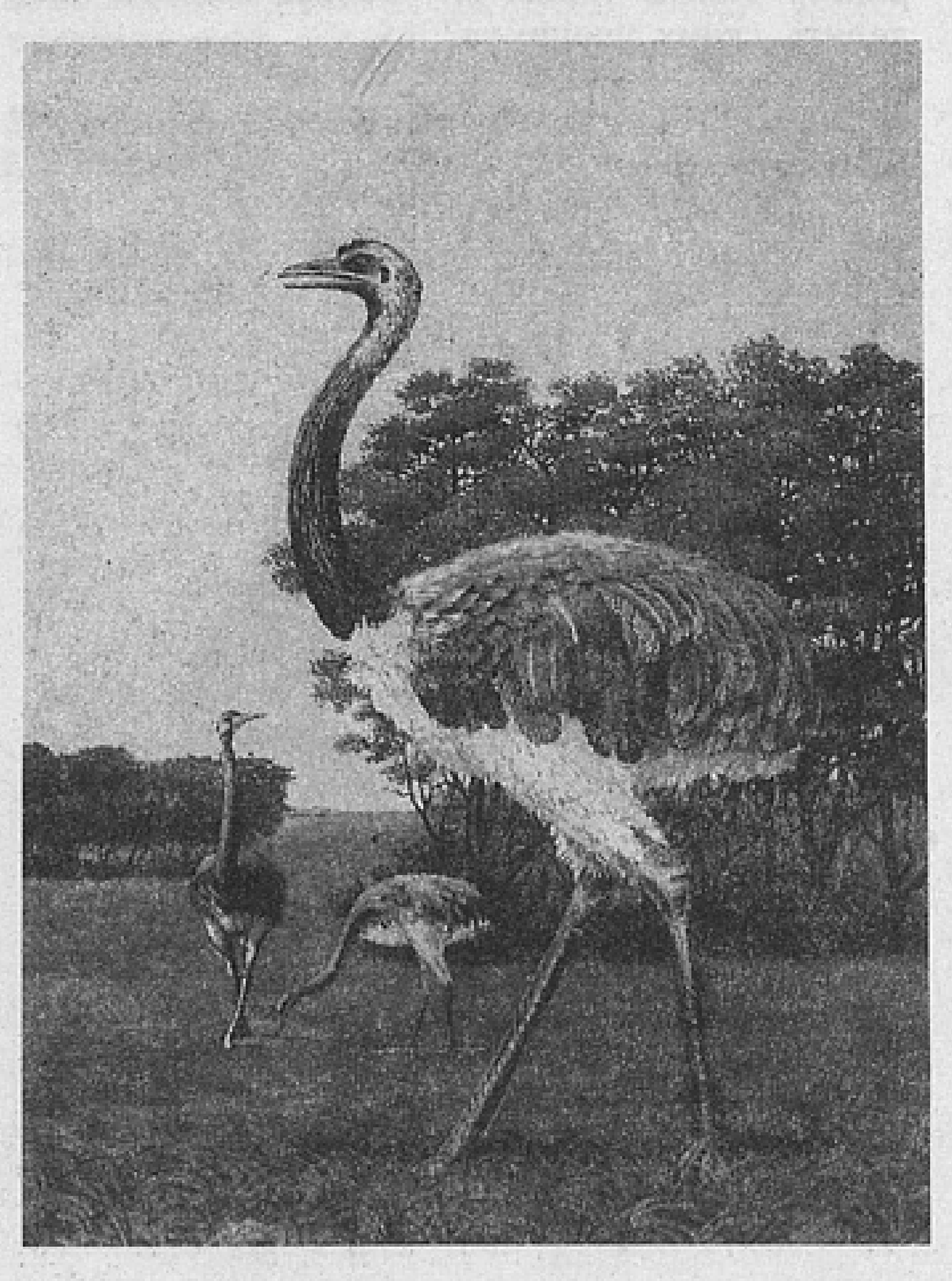
В частности, Миша Тумеля из Белоруссии, который теперь известен своими фильмами «Черта» (призер Первого всесоюзного кинофестиваля «Дебют».— *Н. Л.*) и «Марафон». Тумеля — человек-оркестр. Он рисует, поет, чечеточник, рассказчик, играет черт знает на чем. У него тонкое ощущение звука. Мое задание на звуковую драматургию статичного кинокадра он сделал лучше всех студентов. Так вот Миша начинал рисовать свои персонажи иначе — это были человечки в шляпах, а мы с Эдуардом одновременно сказали ему, что зря он не доверяет абстрактности изображения — клетке живого существа, которая бьется за свое существование в пространстве.

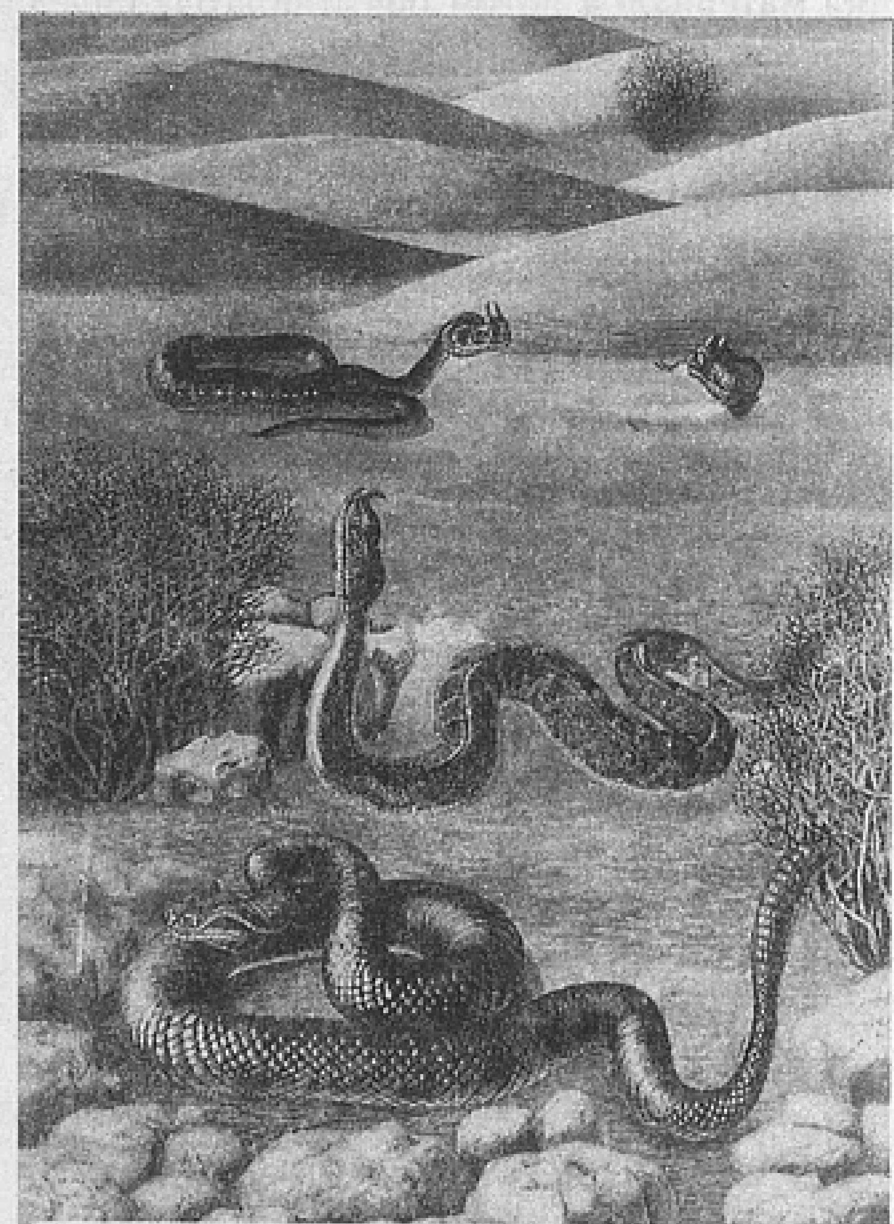
Эдик к тому же всегда особенно внимательно работал с фонограммой — именно он добыл Мише пластинку с записью песнопений какого-то полинезийского племени, а в конечной кульминационной точке прорыва одной клеточки сквозь черту вставил высокую ноту из алябьевского «Соловья». Здесь опять-таки сказалось его исключительное чутье к музыке.

Я бы, пожалуй, назвал среди прямых последователей Назарова одаренного союзмультфильмовского режиссера Александра Горленко — он явно пошел от назаровской эстетики игры. Хотя правомернее, наверное, говорить о всех тех учениках, кто вышел за последние годы из нашей мастерской и почерпнул что-то от таланта Назарова — а это А. Петров со Свердловской студии, белорусы И. Волчек, В. Олькович, В. Бакунович, Д. Мансуров из Таджикистана...

Н. Лукиных. Юрий Борисович, я искренне любуюсь той доброжелательной восторженностью, с какой вы рассказываете о талантах

Иллюстрации к книгам «КОАПП»





своего коллеги и друга, но в то же время с горечью думаю, что такое восприятие товарища по творческому цеху, к сожалению, стало редкостью среди кинематографистов, а в среде мультипликаторов особенно. Хотя, насколько я знаю, именно аниматоры прежде славились искренней профессиональной дружбой, не допускающей ни черной зависти, ни тем более дешевых интриг и козней.

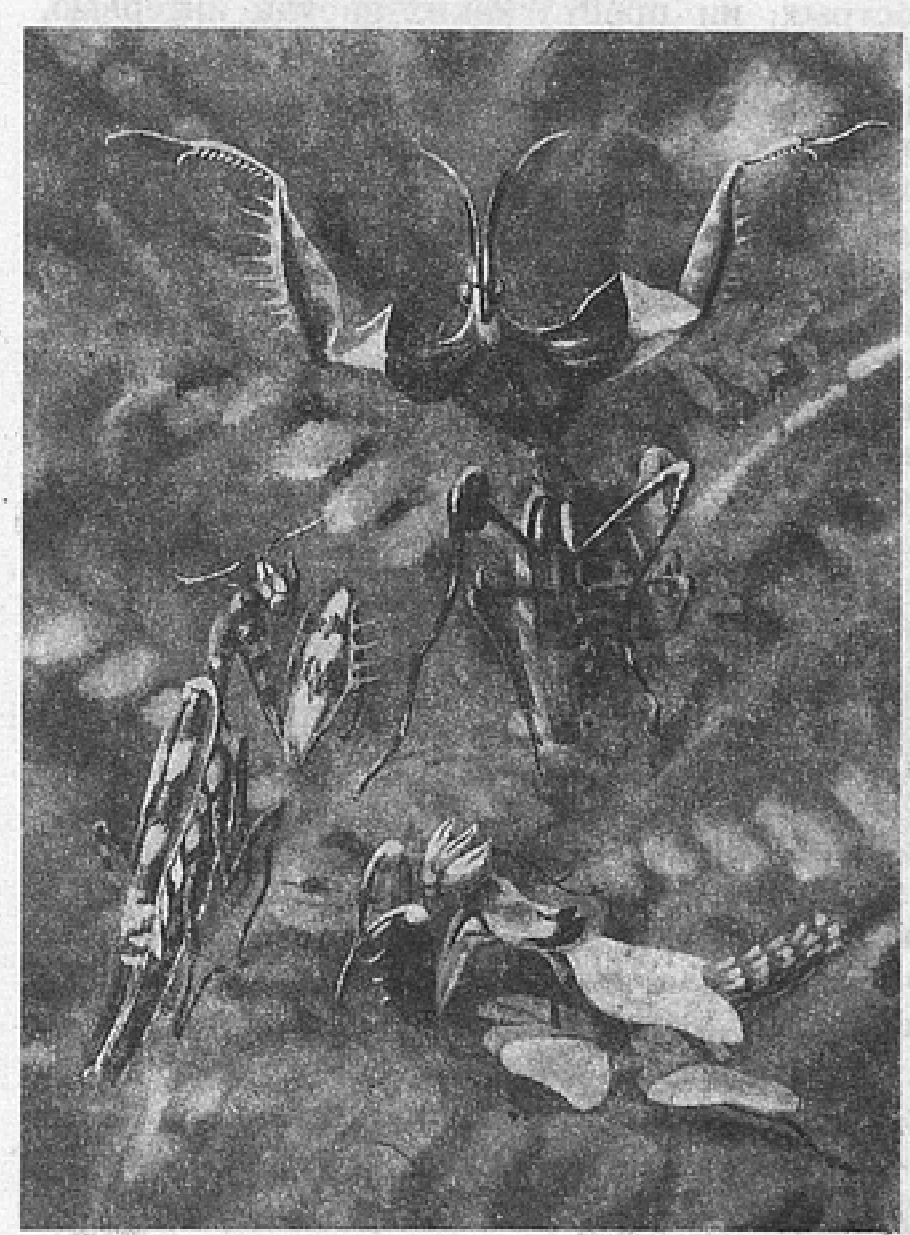
Ю. Норштейн. О какой зависти может идти речь! «Или нет более геморроя»,— сказал бы Базаров. Если бы мы чаще думали о скоротечности жизни, болезни, смерти близких, меньше было бы зависти, нетерпимости, корысти. Да и вообще не умею я испытывать чувство ревности или тем более зависти к тем, кто мастерски, талантливо делает свое дело. Я испытываю зависть исключительно к бездарям, умело прокладывающим себе путь, который почему-то называют творческим.

Мелкие победы зависти так дорого обходятся! Я завидовал в детстве своему соседу-столяру, когда он, уплотнив на трехметровой доске фуганок, неторопливо шел вдоль нее, и плавно тонко свистела стружка, выкручиваясь из «зева» фуганка. У меня слюна текла от зависти, от желания самому попробовать. Я завидовал сапожнику, когда он виртуозно заколачивал деревянные гвоздики в подошву ботинка или мгновенно вырезал из кожи подметку. Как вкусно пахло кожей и как самому хотелось проделать то же самое! Но я не завидовал Андрею Хржановскому, когда он в шестидесятых годах сделал два великолепных фильма «Жил-был Козявин» и «Стеклянная гармоника», которые просто взорвали тогдашнюю мультипликацию, вырвались из традиционного контекста. Это было сильнейшее «облучение» нашей студии, которое сама студия не поняла и не приняла. Я не завидовал, у меня не было тогда желания быть режиссером.

Но если бы и было... Над головой небо свободно, всем пространства хватит... Мы же воюем за право властвовать над людьми. Вот в чем корни зависти. Вот от чего мы не можем избавиться. Мое от меня не убудет, если оно искреннее, и мне нет необходимости, скажем, занимать территорию Назарова.

Я могу только восхищаться даром этого режиссера. И дай Бог Назарову здоровья, потому что для полного счастья ума и «дурости» у него достаточно.

Иллюстрации к книгам «КОАПП»



Разборы и размышления

М. Туровская — Л. Калгатина

Вышли мы все из шинели...

Лариса Калгатина. По-моему, «ДМБ-91» Н. Дегтевой и А. Ханютина стоит особняком по отношению к сегодняшней, пусть уже и меняющейся, документалистике, во всяком случае — к ее основному потоку. Просто-таки вызывающим образом.

Майя Туровская. Да, о картине писали как о публицистике, но попробуем разобраться, что это за тип кино...

Л. Калгатина. Как будто монотонное: 78 минут экранного времени (включая начальные и заключительные эпизоды «народного гуляния» в Парке культуры и отдыха) — и полтора года армейской службы: от призывного пункта в Москве до момента, когда новобранцы становятся «стариками».

Вот, собственно, и все. Ни эффектных ракурсов, ни броских монтажных фраз, ни острых, ни просто каких-нибудь интервью, ни подчеркнутого блеска в подаче материала, ни даже толком запоминающихся лиц и героев, кроме одного: сквозного, так сказать, персонажа, реального москвича Андрея. Напротив, все почти утомительно однообразно. Почему же тогда такой взрывной эффект?

М. Туровская. Мне не пришлось быть на премьере картины в Доме кино при знаменитом скандале, когда документальный «герой» представил себя жертвой злостной авторской «инсценировки». С героем все ясно: он «дмб-91», ему еще служить со всеми вытекающими... Правда и то, что скандал — это единственный эффективный вид рекламы, запатентованный нашей действительностью. Впрочем, если к скандалу добавить жесткую «армированность» нашей повседневности — патрули на улицах, быт республик, телевизионные дебаты между генералами и полковниками,— то можно не удивляться, что ленте «ДМБ-91» оказалась уготована функция публицистического фильма № 1. Каковым, мне тоже кажется, она не является. Не то что инсценировку — даже и фильм-провокацию можно было бы сделать эффектнее, контрасты — нагляднее, дедовщину — ужаснее.

Л. Калгатина. Ну, это если равняться «на средину».

По недавним традициям нашего государственного кино сюжет, выбранный Дегтевой и Ханютиным, содержал все возможности жанра «бравописания»: Красная Армия всех сильней! По традициям новым он вполне содержит все элементы кино «черного»: дедовщина, армейщина, матерщина и всякая иная «щина», знакомая уже по кино- и газетно-журнальным публикациям последних лет с разного рода обличениями и перестроечным пафосом.

И то, и другое в «ДМБ-91», в прямом его тексте есть. Есть и парадная, читай — протокольная, сторона дела: учения на плацу; торжественные и проникновенные слова о священной воинской присяге; вкрапленные в повествование фрагменты из радио- и телесообщений, когда дикторы докладывают о действиях СА в горячих точках страны... Есть и непротокольные по всем статьям эпизоды: измывательства «дедов» над «молодыми», какашки на газетных обрывках во время дизентерийного карантина в части; тупая, простая, как мычание, бранная речь «стариков» и командиров, для которых русский язык — это исключительно язык подзаборных граффити, непристойных шуток и историй вроде той, что: «Знаю смешной анекдот, но в нем много неприличных слов».— «А ты заменяй их на «ля-ля-ля».— «Ля-ля-ля. Ля. Ля-ля-ля-ля! На фиг!»

Но фильм, мне кажется, не об этом. Не столько об этом. Здесь армейский быт как он есть. Здесь «высокое» и «низкое» смешаны повседневностью. И она, эта повседневность — и страшная, и скучная,— более всего и занимает режиссера.

М. Туровская. Тем картина как раз и интересна. Она неэффектна, непровокационна, она снята нескрытой, ставшей «привыч-

---

«ДМБ-91»
Сценарий Н. Дегтевой, А. Ханютина. Режиссер А. Ханютин. Оператор В. Гриберман. Звукооператоры Ю. Игнатов, А. Легоньков. ЦСДФ. 1990.

ной», наблюдающей камерой. Действительно, с минимумом экспрессивных ракурсов и планов, и то главным образом в прологе и эпилоге, где идет дембельская гулянка на просторах ЦПКиО и где сами себя недавние служивые (отчасти напоминающие персонажей «Парада планет»: люди выбыли из жизни и мечтают в нее вернуться) воспринимают как вольницу и как братство.

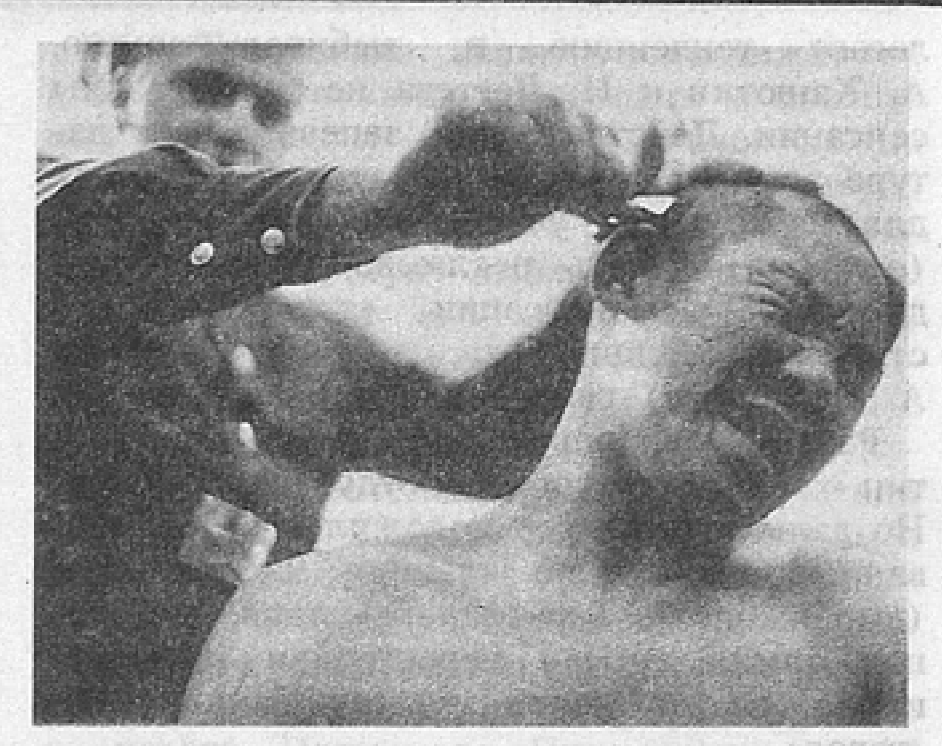
Главное же действие фильма — в замкнутых пространствах, заведомо для съемки неудобных: в салоне автобуса или самолета, направляющих новобранцев в сторону Забайкальского военного округа, в помещениях казармы — в спальне, коридорах, туалете, столовой...

Л. Калгатина. ...в безрадостных переулках и глухих тупиках-отсеках, где в основном и протекает солдатская жизнь.

М. Туровская. Есть такой фрейдистский, ставший кинематографическим, термин: «вуайеризм», подглядывание; он относится не к скрытой камере, а к медиуму кино вообще, как бы подглядывающему человеческую жизнь. Но в отношениях камеры В. Грибермана с персонажами «ДМБ-91» специального вуайеристского пафоса тоже нет: камера присутствует открыто, снимает, так сказать, на уровне глаз, а не замочной скважины и воспринимается, как невидимка, разве что, по Честертону, психологически: к ней привыкли и не замечают.

Отказывается Ханютин и от таких привычных привилегий сегодняшнего публицистического кино, как авторский текст или прямое интервью. Его лента скорее тяготеет к жанру «физиологического очерка» казармы.

Л. Калгатина. Но я легко представляю себе такой же его фильм, снятый, однако, в другой, необязательно армейской, среде. Это могли быть, скажем, и НИИ, и пионерский лагерь, и студенческая группа, и бригада, и спортивная команда: любой сложившийся коллектив с давно установившимся внутренним регламентом отношений и сводом неписаных правил — любой «монастырь со своим уставом». Другое дело, что специфика армии — сущий подарок для кинематографиста (особенно такого — социологического — склада, как Ханютин). Недаром юных оболтусов наставляют: «Пойдешь в армию — она сделает из тебя человека». Те циклы и отношения, которые в другом коллективе складываются годами, здесь «прогоняются», так сказать, экстерном, они компактнее — хотя бы потому, что это «оговорено» заранее, изначально: уставом (основной закон армейской жизни), временем (срок службы), местом действия (воинская часть).



«ДМБ-91»

М. Туровская. Не будем, впрочем, делать вид, что речь идет о некоем вовсе бестенденциозном кинонаблюдении, о «запечатленном времени». Сам выбор объекта — не НИИ, а воинская часть — уже предпо-

лагает тенденцию, и, выбирая армию, А. Ханютин и Н. Дегтева не были чужды сенсации. Действительно, запечатлеть в натуре этот до сих пор достаточно закрытый для наблюдения участок действительности (если не считать рекламной и пропагандистской демонстрации «трудностей» в стиле М. Лещинского, а теперь уже и А. Невзорова) само по себе было задачей.

Разумеется, определили себе авторы и тип «героя», которого они будут отслеживать. Но дальше режиссер положился на опробованный им способ «ваяния из времени» (выражение А. Тарковского), зная, что родная армия времен перестройки и дедовщины не подведет и служба проявит «героя».

Л. Калгатина. Способ, кстати, был опробован уже в первых вгиковских короткометражках Ханютина. В двухчастевой ленте «Этот удивительный 10-й «Б» — «был типичный для нашего общества социальный сюжет, просматривалось развитие характеров». «Шесть писем о бите» запечатлели «социологический срез подпольного «сейшна» героической эпохи советского рока». В «Свадьбе» — «исследовались социальные корни московских лимитчиков». Потом в «Пятачке» (сделанном уже на ЦСДФ и в какой-то мере продолжающем «Свадьбу») шумной частушечной толпою, сколь веселой, столь и печальной, жили и рассказывали о себе завсегдатаи Парка культуры и отдыха. «ДМБ» — рота, воинская часть...

И если уж говорить о типе героев Ханютина — так они у него почти все *новобранцы*.

М. Туровская. Или — маргиналы, иначе говоря.

Л. Калгатина. Да. Вчерашние школьники, входящие во взрослую жизнь, как это было в «...10-м «Б». Новые горожане из бывших деревенских, оторвавшиеся от корней, но не разорвавшие с ними и ощущающие дискомфорт в еще чужом и неуютном городе,— в «Пятачке». И ребята, только-только переступившие порог призывного пункта, резко отделивший жизнь гражданскую от жизни военной,— в самом последнем по времени фильме.

Ханютин наблюдает их в тот период их биографии, когда они обживают, *осваивают* новое для себя жизненное пространство, *приспосабливаются* к новым обстоятельствам, обустраиваются в новых условиях. И всегда это переходное от чего-то к чему-то время. Это не то что жизнь «с нуля», но всегда жизнь между стабильным, нежно любимым, привычным и, как теперь кажется, спокойным прошлым, в котором, наверное, немного хорошего, но все более-менее ясно, а плохое забыто, и — еще неясным, непонятным, никаким-то еще, смутным и беспокойным будущим. Период неустойчивого равновесия, в который каждый находит себя как может.

Говоря о вгиковских работах Алексея, я цитировала его, авторские, характеристики фильмов. Не удержусь и еще от одной цитаты. Она связана с телевизионной лентой «Покажите нам музей», которая принималась «инстанциями» одиннадцать раз и «была до неузнаваемости изувечена редактурой»: «После всей этой истории я пришел к выводу, что социальный, аналитический кинематограф, к которому я в ту пору активно тяготел, никаких перспектив в наших условиях не имеет...» Речь идет о конце 70-х. А сегодня? Какой кинематограф близок Алексею сегодня, если судить по «ДМБ-91»?

М. Туровская. Доберемся и до сегодня. Но коли уж зашла речь о ВГИКе, то я хотела бы сделать отступление в «добиографию» режиссера, потому что, признаюсь, Гран-при, полученный им за фильм на Втором международном фестивале неигрового кино в Ленинграде (надеюсь, не последний), для меня — личная радость. Я знаю Алешу Ханютина со дня его рождения: и в буквальном смысле, и как режиссера. Можно сказать, что профессия документалиста получена им наследственно, «династически». Но не потому, что его отец Юра Ханютин был режиссером-документалистом, а как раз потому, что по условиям времени он не мог им стать; как не мог стать и тележурналистом — роль, как будто для него придуманная, но на нашем телевидении тогда еще не существовавшая: были дикторы, а не носители собственных мнений. Даже роль «злого» кинокритика (хотя бы в паре с «добрым»), которой Юра добивался на ТВ, ему не дали.

И все-таки Ханютин-фис рос при документальном кино у себя дома.

При «Обыкновенном фашизме» — единственной нечаянной и отчаянной удаче, которая постигла наш с Ханютиным-пэром проект, выпестованный в залах Госфильмофонда и совпавший с душевной и административной ситуацией Михаила Ильича Ромма, которому мы его по наивности предложили,— потом у нас были неудачи, полуудачи, компромиссы, варианты, опыты.

Существенно было и то, что по обстоятельствам времени и места так и не дошло до экрана.

«...Без смягчающих обстоятельств» — документальная история безмотивного убий-

ства, сиречь вопрос, легко ли было быть молодым в поздние 60-е. Двигаясь по следам одного незатейливого убийства, мы столкнулись с тем, что внешние преобразования места действия: дом с фонтаном (!), построенный на месте бараков; речка (по берегу которой убегала жертва), забранная в коллектор; снос старенького кинотеатра, где это началось, и постройка ведомственного Дворца спорта — все это странным образом не затрагивало барачной психологии и оставляло души подростков беспризорными.

Было и много других опытов: кино у себя дома. Но не только наша работа — в документальном кино или то, что мать Алеши — Надя Киселева — работала на радио,— *вся* атмосфера дома Юры (хотя они жили отдельно) была для Леши «воспитанием чувств».

В одном классе с Юрой учились Н. Эйдельман, Ю. Крейндлин, В. Смилга, В. Левертов и другие. Компания была очень талантливая, и Леша в ней вырос. Кстати сказать, именно Юра заставил начать писать доктора Крейндлина (писатель Ю. Крелин), физика Смилгу и самого Тоника Эйдельмана. Была щедрость в общении. Мы с Юрой сделали, например, одну из первых магнитофонных записей Окуджавы, когда никто о нем не знал, а потом и Саши Галича — Юра был любителем техники и свое хобби использовал не впустую. А Леша начал с художества. Между прочим, был некоторое время в обучении у художника Бориса Биргера — дома висят хорошие работы.

Л. Калгатина. А почему же ВГИК?

М. Туровская. Мы даже поругались из-за этого. «Человек должен идти своим путем»,— сказала я. Юра ответил: «А если я и прошел за него какую-то часть пути, то это даже лучше, все равно он пройдет свою».

Алексей и пошел своим путем. Путем, для которого нам не хватило времени. Когда мы делали «Обыкновенный фашизм», то хотели показать повседневную жизнь современного человека, но материала для этого хроника не давала (М. И. Ромму и название поначалу не нравилось: обыкновенного фашизма нигде в кадре не было — это осталось некоей неосуществленностью). Леше досталось сделать то, что не смогли мы. И для меня это очень радостная преемственность. Его фильмы — это грани нестабильного состояния общества, он недаром выбирает то, что называют «маргинальными стратами»,— пограничные, переходные слои жизни.

Л. Калгатина. Поэтому не случаен и жанр. Кинонаблюдение — возможность *рассмотреть,* заметить существенное в обычном.

М. Туровская. Для «немонтажного», наблюдающего кино, говорящего о состоянии времени и общества, очень важно найти потенциальный сюжет. Сюжет, фабула в документальном кино — это особая тема. Алексея интересует даже не столько сам сюжет, сколько его вероятности: когда ростовая клетка сюжета как бы имплантирована в будущее, она взойдет фабулой. Не могут не измениться люди, не могут не измениться обстоятельства, произойдут те или иные события. Главная задача — выбрать и отследить центрального героя. Люди непохожи, но на них наложена как бы социологическая сетка, внутри которой они развиваются. Это развитие и запрограммировано в сюжете. Например, «Этот удивительный 10-й «Б», где выпускники школы были сняты незадолго *до* и через год *после* ее окончания. Это съемки на будущее. Сюжет как бы поручается своему времени. И время не обманывает, оно само выбирает своих героев.

«ДМБ-91» — и психологический этюд, и социологическое наблюдение. Но, конечно, фильм позволяет использовать себя и в публицистическом контексте. Пример тому — рецензия А. Минкина в «Огоньке».

Л. Калгатина. Рецензия, ставшая статьей, абсолютно самостоятельной по отношению к картине, которая послужила для журнала поводом вернуться к разговору об армии.

М. Туровская. Потому что в картине есть и эта потенция. Хотя в целом фильм не об этом. Разумеется, А. Ханютин мог бы и сам вписать своих героев в контекст текущей политической жизни. Но он этого не делает и таким образом существенно расширяет потенциальный контекст фильма. Все сопоставления остаются на долю зрителя. Когда герой «ДМБ-91» простодушно говорит в звуковом письме домой о постоянном недоедании, то сегодняшний зритель невольно заглядывает в последнюю газету и справляется: сколько там потратили генералы, вывозящие на военном самолете свою семью на юг? И прикидывает, сколько голодных мальчиков, обойденных сметой военных расходов, можно накормить на эти «вылетевшие» суммы. Мы не знаем, в какой контекст вставит жизнь этот материал завтра. Поле сопоставлений непрерывно меняется, расширяется, и это эффективно по двум причинам: во-первых, возрастает сумма информации, а во-вторых, зритель работает с материалом самостоятельно — ему не подсовывают одноразовое броское монтажное сопоставление, которое исчерпывает тему. Оказывается, что даже с публицистической точки зрения апуб-

лицистичный тип монтажа богаче и современнее по своим возможностям.

Л. Калгатина. Но эта будто бы безмонтажность не без монтажа. Вот, скажем, такой эпизод. Когда под крылом самолета, доставляющего новобранцев в Читу, о чем-то поет зеленое море тайги, спящим в ночном салоне пассажирам предлагают краткую информацию о городе: «...Первоначальное название — Плотбище, Слобода Читинская, Читинский острог... Здесь отбывали каторгу первенцы русской свободы — декабристы...» Острог, каторга — первые слова, характеризующие место прохождения службы. Почти фрейдистская проговорка официоза становится ключевой метафорой того образа жизни, в который погружены будут солдаты срочной службы. В скобках замечу, что таких примет — опознавательных знаков, обнаруживающих-таки авторское присутствие в, казалось бы, отстраненном, «объективистском» повествовании, немало. Но общий стиль выдержан: ничто не акцентированно, режиссер и оператор почти демонстративно отходят в сторону, предоставляя зрителю самому «сочинять» сюжет картины, вылавливать в неторопливом кинонаблюдении «свой» его смысл и «свое» содержание. Поэтому я и остерегаюсь подчеркивать смысловые детали «ДМБ-91», чтобы не спрямить эту работу до одной-единственной мысли.

М. Туровская. Это и есть непублицистический или апублицистический характер отношений со зрителем.

Л. Калгатина. Да, но вы уже сказали о том, что почти весь фильм снят в закрытых помещениях — везде тесно, не развернуться, незадача расшибиться без сноровки. И даже если съемка происходит на плацу или на танкодроме, где идут учебные занятия, все равно непросторно. Ракурсы такие, что даже обширное пространство сжимается, как будто сворачивается до границ кадра, часто заставленного, забитого вещами, предметами, людьми, кроватями, вещмешками — все в куче. В этом остроге ограничена свобода движений и действий, и все они строго регламентированы: командой ли, уставом, приказом, служебной необходимостью — здесь так принято и так положено.

А вообще очень кушать хочется. Голод, сон, усталость первогодки испытывают постоянно. Не случайно говорит Андрей в звуковом письме домой: «Со жратвой, конечно, здесь... В первые деньки еще масло видели, сейчас не видим вообще... Если чаю чуть побольше выпить — это уже хорошо... У нас пищу раскладывают дневальные... наши москвичи сегодня были — нам положили...» Не случайно камера не раз покажет уснувшего в строю, на корточках, солдата или спящего за столом дневального: кажется, это они с сослуживцами сегодняшней ночью отрабатывали в противогазе строевые команды в спальне. И не раз нам покажут кухню, где «проштрафившиеся» — уж тем ты виноват, что...— «молодые» чистят картошку (впрочем, не только картошку здесь чистят, тут же их и лупят тоже), засыпая на ходу. (В эти моменты как не вспомнить слова из солдатской песни, ее пели в самом начале: «Страну охранял по ночам я в «секретах», и ждал я рассвета, когда вы спали, друзья».)

От голода, недосыпа и усталости — других чувств, кажется, не осталось — можно избавиться только двумя способами: либо перетерепеть, либо выйти в «старики». «Старик» — это привилегия. А «салажата» — молчаливое и послушное большинство. На этом большинстве отыгрываются за свои прежние, прошлогодние унижения и отрабатывают свои сегодняшние права: «Лечь — встать — отжаться. Упор лежа! Отставить! Спать хотим? Спать не хотим!» Здесь — что не разрешено, а что и запрещено — допускаются и закрепляются только простейшие условные рефлексы. Академик Павлов, введший в практику хронический эксперимент, который позволяет изучать деятельность практически здорового организма, здесь не смог бы исследовать вторую сигнальную систему — она почти атрофирована. Организм не здоров.

Но более всего поражает даже не то, что видишь «обыкновенную дедовщину» — все, о чем и слышали, и читали, и знаем из многочисленных материалов прессы, а теперь уже и кино («Кирпичный флаг» С. Бержиниса, «Караул» А. Рогожкина, «Это и мои сыновья» Л. Жургиной). В кинонаблюдении А. Ханютина и В. Грибермана убийственна именно *обыкновенность* этой бесконечной пытки одних другими в свободное от работы-службы время. Невыносимо понимать, что все ее участники: и «старики», и — что самое поразительное — «молодые» принимают ее, пытку, как норму (служить не рады и прислуживаться не тошно) — пусть страшную, пусть гадкую, но *норму*, так же обязательную, как обязательна и почетна сама служба в рядах, боевая и политическая подготовка, военно-патриотическое воспитание: просто эта норма — их неотъемлемая часть. Просто скоро — дайте срок — и я отыграюсь. Сегодняшнее насилие надо мной — разрешение для моего завтрашнего насилия над другими. Мое сегод-

няшнее терпение — это только «опережающая компенсация». Это непременность, обычная повседневность, которая пройдет, как проходит день и ночь, первый год службы, второй, «стодневка», жизнь... Переживем! Переживем?

М. Туровская. Да, вот насчет «переживем». Самоубийства — такая же неотъемлемая часть сегодняшней службы, как «деды». Идя на просмотр, я уже знала, что один из новобранцев погибнет — покончит с собой. Не нужно особой проницательности, чтобы, зная это, сразу выделить среди одинаковых парней на призывном пункте того, кто кончит самоубийством. Он — не будем говорить, что слишком интеллигентен, но в нем очевидно не хватает... нет, не устойчивости, скажем, жлобоватости. Ему не очень нравятся молодецкие забавы, когда, например, согласно новобранскому бонтону на нем рвут рубаху. Это не брезгливость даже, но — неловкость за себя и за других. Видно, что ему будет трудно. Но об этом я только догадываюсь. И если чего мне в картине не хватило — вот этой, параллельной судьбы мальчика, который смерть предпочел нечеловеческим условиям жизни.

Л. Калгатина. О таких мальчиках главный маршал страны говорил, что это у них наследственное. Что вообще процент самоубийств в армии гораздо ниже, чем по стране в целом. Утешительная информация, не правда ли?

М. Туровская. Тех, кто с наследственностью, в армию брать не положено, это уже на совести маршалов.

Конечно, тот мальчик мог и не попасть под взгляд камеры, но тогда мне нужна хотя бы информация о нем. Понятно, что это человек более «штучный», он, так сказать, не для казармы. Но я хотела бы знать больше, иначе сообщение остается все же несколько абстрактным.

Главный герой тоже понятен с первых кадров. Ясно, что этот выживет и наверное примет эстафету дедовщины. И это конкретная человеческая судьба, характер, в котором читается гораздо больше, чем есть непосредственно в тексте «ДМБ-91».

Л. Калгатина. Такой Повелитель мух...

М. Туровская. Скорее, Верный Руслан.

Л. Калгатина. И понятно также, что он хоть и не без труда, но все же и не без готовности вписывается в «моральный кодекс» казарменной среды, где воплощается в жизнь тезис «Нам победа, как воздух, нужна; мы хотим всем рекордам наши звонкие дать имена!» Правда, большой вопрос, что это за победа и что это за рекорды. Кстати, в фонограмме почти постоянно звучит эта незатейливая мелодия.

М. Туровская. Есть вещи, очужденные временем, им маркированные. Цитировать Пахмутову — значит вводить в качестве контекста определенный идеологический комплекс. Когда-то была бардовская романтика. А музыка Пахмутовой — это когда-то тоже популярная, но официозная романтика, брежневская официозная романтика. В ней есть официальный оптимизм — то, чего в нормальной жизни на самом деле нет, это идеологическая музыка. И у Алексея это очень точно замечено.

В звуковом ряду есть и еще одна замечательная вещь. В фильме есть мальчики из азиатских республик, которые на учебных занятиях на танкодроме и во время «дедовских» забав в казарме кажутся чуть ли не тупыми, бестолковыми и ни на что не годными как солдаты. Но вот они сидят в грязной умывальной комнате и поют. Протяжную странную восточную мелодию, такую долгую, естественную, свою. И вдруг понимаешь, что «урюки» и «бамбуки» они только в понимании «дедов», что, служи они в других условиях, в другом месте, за свое дело, они, наверное, были бы непобедимы, как вьетнамцы и как афганцы. В чуждых условиях от них ждать нечего. И это тоже тема маргинальности. Их пение...

Л. Калгатина. ...одинокий голос...

М. Туровская. ...одинокий голос человека — это совершенно новый аспект темы. Я даже думаю, что в этом — потенциальный зародыш следующей темы для Ханютина: о национальной проблеме и национальных отношениях.

Звуковой ряд картины, к счастью, не отредактированный до состояния телеграфного столба, свидетельствует, что ее протагонисты кроме редких официальных случаев и отредактированных внутренним редактором писем домой говорят не то что на приблатненном — на матерном языке. С точки зрения цензуры нравов, это, конечно, огорчительно. Особенно когда речь идет не о «рядовых и необученных», а о среднем комсоставе (пресловутого генералитета мы в картине не видим). И однако в этом есть свой raisone d'être. В нашей «максимально приближенной», как говорил маршал Тимошенко, обстановке нет более максимально приближенного к ней языка, нежели матерный: это всеобщий жаргон, уровень нашего общения с реальностью. Ролан Барт назвал бы его «транзитивным». Если единственный, кто, по Барту, говорит о дереве транзитивным языком,—

это лесоруб, то как иначе могут командиры разговаривать с подчиненными, чтобы быть понятыми и добиться хоть какого исполнения приказа? Мы просто не замечаем или делаем вид, что не замечаем, что всякий иной язык утратил в нашей жизни свою транзитивность. И не надо удивляться, что бóльшая часть синхронного текста фильма не то чтобы нецензурна, но как бы недоцензурна (старшина бьет солдата на кухне: «Эй, ты, пидорас, козел ебанный. У, блядь, сука, филон ебанный, говорит: «У меня сердце болит, у меня сердце болит». Сердце у тебя болит?! В жопе, на хуй легче... Бегом марш на хуй. Где еще три человека? Еще три человека где?» Примечательно, что следующий кадр начинается со слов присяги: «Я, гражданин Союза Советских Социалистических Республик...»). Опять-таки это не публицистический язык — это тот язык, на котором говорит жизнь. Я помню разговор, услышанный на улице: два молодых человека беседовали о чем-то важном и содержательном, но легко обходились небольшим количеством значащих слов, прочие были матерные. Самое смешное, что не только они понимали друг друга, но и я понимала их.

Л. Калгатина. Ничем не лучше старшинской и «стариковской» официозная речь — там такой же текстовой беспредел, только другого порядка. Ну вот, например, телевизионное сообщение: «...События в этих республиках волнуют каждого советского человека... Не желая смириться с провалом своих замыслов, лидеры (чего бы вы думали — троцкистского заговора? германских фашистов? предателей-космополитов? диссидентского отребья? антисоветских элементов? — *Л. К.*) Народного фронта и находящиеся под их влиянием представители общественности (! — *Л. К.*) продолжают нагнетать истерию, настраивают людей против Советской Армии...» Даже если допустить, что в этом тексте нет вранья по существу, то тем более непонятно, почему так жизнеспособен этот язык-паразит. Зато понятно другое — рассчитанный на первую сигнальную систему, он (со-общение!) вызывает и соответствующие реакции: «Тут у нас, значит, была отправка. Нас подняли по тревоге... Мы не поняли сначала, и вдруг нам говорят — Нагорный Карабах, эшелон уходит... Не знаю, по какой причине, но заменили меня и еще двоих... Я даже расстроился... Они же ведь разломали, эти айзера, границу с Ираном, нас тут немножко больше просветили в этом плане, поскольку тут все-таки армия... А хотелось бы этих сволочей... Я как рассуждаю: если есть такая возможность отстрелять некоторую партию, такую крупную, этих гадов, то надо реализовать эту возможность, потому что такие сволоты...» Это из солдатского письма. Такой вот душевный порыв. И поле сопоставлений, как вы говорите, действительно непрерывно расширяется... Тбилиси, Баку, Вильнюс... далее везде?

Но, Майя Иосифовна, нам никуда не уйти от вопроса об этике использования в фильме того или иного материала, скажем, тех же звуковых писем Андрея домой. Или, например съемки «полевой уборной» — она не для чужих глаз. Это лыко и я бы Алексею поставила в строку.

М. Туровская. Письма... Они позволяют заглянуть во внутренний мир этого человека достаточно глубоко. Вот он говорит о тяготах армейской жизни, о дедовщине — и потом сам становится заправским «дедушкой Советской Армии». Это удивительная авторская находка. Конечно, элемент дискомфорта в этом есть. Я помню, что в проекте «...Без смягчающих обстоятельств» самым сильным и впечатляющим фрагментом мог стать эпизод съемки матерей осужденных во время вынесения приговора. Мы спорили об этом. Я бы не взяла на себя право поставить камеру, чтобы наблюдать за ними, я бы отвернулась, но не знаю, была ли я права. Наблюдение ведь всегда неэтично — «вуайеризм». Мы всегда видим больше того, что нам склонны показывать, камера тем более. Неэтично? Это вечный вопрос, и ни одна картина — ни эта, ни другая — на него не отвечает.

Л. Калгатина. На премьере фильма «старики» утверждали обратное. Я доверяю Алексею, но не могу в этом смысле не посочувствовать и им, хотя и видела, какими они — даже если и иногда! — бывают или могут быть. Пусть и не их в том вина. Хотя и их, конечно, тоже.

М. Туровская. И это тоже вопрос состояния общества. Мы живем в эпоху пограничных состояний — своего рода миграции: армейской, национальной... всякой миграции, эмиграции. Мы все маргиналы. Мы более или менее поняли, откуда мы идем, но еще не знаем, куда. И такой тип картины, как «ДМБ-91» Н. Дегтевой, А. Ханютина и В. Грибермана, кажется мне перспективным. Он не преподносит выводов, он показывает длительность. И если Алексей Ханютин не уйдет в игровое кино, которое тоже его привлекает, если ему удастся продолжить свои исследования, это будут важные свидетельства времени. Летопись.

Григорий Файман

Дневник доктора Борменталя, или Как это было на самом деле

— Сказано в заповеди тринадцатой: не входи без доклада к ближнему твоему,— прошамкал люстриновый и пролетел по воздуху, взмахивая полами крылатки...— Я и не вхожу, не вхожу-с,— а бумажку все-таки подброшу...
М. Булгаков. «Дьяволиада».

Часть четвертая — реалистическая

Иванов рассказывает свою версию.

Неясно, что конкретно побудило отделение физико-математических наук собраться 14 декабря 1927 года снова по вопросу о профессоре Иванове. Но заседание состоялось, состоялось и решение:

«XIX заседание.

§715. Академик-секретарь доложил о желательности иметь суждение о зоологических работах профессора И. И. Иванова в Африке.

Положено: просить И. И. Иванова представить письменный доклад и образовать для рассмотрения его Особую комиссию».

Как разъяснил в своем письме от 19 декабря 1927 года «глубокоуважаемому Илье Ивановичу» академик Ферсман, Особая комиссия будет состоять из специалистов.

13 марта 1928 года из Совнаркома поступил просимый академией «письменный доклад» на 43 страницах большого формата.

14 июля 1928 года Отдел научных учреждений при СНК СССР «просит ускорить присылку заключения» по пересланному отчету проф. И. И. Иванова о командировке в Западную Африку.

31 июля академия направляет «ускоренный ответ» Совнаркому.

«В ответ на Ваше отношение от 14 сего июля по поводу отчета проф. И. И. Иванова о его командировке в Западную Африку сообщаю, что вопрос этот со всеми предложениями проф. И. И. Иванова был на обсуждении физико-математического отделения Академии наук, которое постановило, согласно с заключениями докладчика по этому вопросу академика Н. В. Насонова, ввиду крайней сложности высказанных в отчете проф. И. И. Иванова предположений, созвать для их подробного рассмотрения Особую комиссию из специалистов под председательством непременного секретаря академика С. Ф. Ольденбурга. В означенную комиссию по выбору физико-математического отделения вошли, кроме непременного секретаря, академики: Н. В. Насонов, А. Н. Северцов, П. П. Сушкин и В. Л. Комаров и директор Зоологического музея АН А. А. Бялыницкий-Бируля.

Однако ввиду отъезда академика Н. В. Насонова в научную командировку в Японию, из которой он возвратится лишь осенью текущего года, и затем болезни академика С. Ф. Ольденбурга, созыв вышеназванной Комиссии задержался и собрать ее окажется возможным предположительно лишь в конце сентября, то есть когда ожидается возвращение в Ленинград акад. С. Ф. Ольденбурга, Н. В. Насонова и П. П. Сушкина.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 7—9.

О заключении комиссии по настоящему делу Академия наук не замедлит уведомить Отдел научных учреждений.

За непременного
секретаря
академик Сушкин».

Больше бумаг в этой папке не оказалось.

Приведем отчет проф. И. И. Иванова в сокращенном для журнальной публикации виде. В нем отражен его взгляд на события, рассказ о которых до этого представал преимущественно как бы «с другой стороны»...

«В Совнарком СССР
председателю комиссии по содействию работам
Академии наук СССР

Отчет
по командировке в Западную Африку
профессора И. И. Иванова.

Основной задачей моей командировки являлось провести ряд опытов гибридизации путем искусственного осеменения между антропоморфными обезьянами (шимпанзе, орангутанг, горилла, гиббон), а также между последними и человеком.

Работа эта была задумана мною много лет назад. В 1910 году в своем докладе на Международном съезде зоологов в Граце я указал на возможность постановки такого рода экспериментов, пользуясь методом искусственного осеменения, позволяющим осуществлять эти опыты в условиях полного разобщения самца и самки.

Искусственное осеменение, как показали мои опыты, может быть с успехом проведено даже в том случае, когда получить от самца его семенную жидкость невозможно, или ввиду его крайней дикости и силы, или ввиду трудностей, связанных с поимкой его живым. В этом случае, самец может быть подстрелен и затем кастрирован. [...]. Таким образом путем искусственного осеменения можно вызвать зачатие от отца, который к моменту осеменения не только уже умер, но и вообще больше не существует в природе. Так, например [...], когда самец, выработавший эти семенные клетки, уже был съеден. [...]

[...] Можно ожидать, что, скрещивая двух антропоморфных обезьян двух различных видов, мы получим гибрида, превосходящего своих родителей по силе, выносливости, устойчивости. Не исключена возможность, что и в смысле психики такого рода гибрид может оказаться более развитым, чем его родители. [...]

Опыт искусственного осеменения самок антропоморфных обезьян семенем человека и обратно — человека семенем обезьян в смысле вероятности положительных результатов значительно уступает вышеупомянутым опытам. Однако необходимость и своевременность постановки их от этого нисколько не уменьшается, эксперименты в этом направлении, независимо от характера их результатов, имеют исключительный интерес, как один из подходов к экспериментальному выяснению степени родства между человеком и его ближайшими родичами в животном мире.

Относительно возможности получения гибридной формы путем естественного скрещивания человека с антропоморфными обезьянами, с давних пор существует немало рассказов, основанных на непроверенных слухах о похищении женщин самцами антропоморфных обезьян и о прижитии с ними детей.

Случаи, правда редкие, изнасилования туземных женщин обезьянами, по-видимому, имеют место. В Африке мне приходилось слышать о необыкновенной половой агрессивности циноцевалов и о случаях изнасилования ими женщин. Достоверность изнасилования черных женщин гориллой была подтверждена мне генерал-губернатором Западной Африки г-ном Кардеа, много лет проведшим в Конго. Жертвы такого насилия, по словам г-на Кардеа, обычно погибают в объятиях обезьяны и при вскрытии у них неизменно оказывалась раздавленной грудная клетка. О случаях изнасилования черных женщин самцами шимпанзе я не слыхал.

Что касается получения гибридов между человеком и антропоморфными обезьянами, то до сих пор, как известно, не было отмечено ни одного достоверного факта. Негры относятся к обезьянам, и особенно к шимпанзе, как к низшей человеческой расе. Женщины, изнасилованные обезьянами, считаются оскверненными. Такие женщины третируются как парии, социально погибшие и, как мне передавали, обычно бесследно исчезают. [...]

...Серьезным тормозом для постановки... экспериментальной работы являлись также предрассудки религиозного и морального характера. В дореволюционной России было совершенно невозможно не только что-либо сделать, но и писать в этом направлении. Такого рода опыты были недопустимы как грозящие подорвать основы религиозного учения о божественном происхождении человека. [...]

Я знал и знаю некоторых крупных биологов на Западе, которые с большим интересом относились к намеченной мною работе и в своих предположениях о возможном успехе шли дальше, чем я сам. Однако когда заходил вопрос об открытом выступлении для поддержки плана этой работы,

ни один из них не решался выступить, опасаясь уронить себя в глазах общественного мнения и встретить категорическое осуждение в академических кругах. [...]

Только в самые последние годы наметилась возможность поставить наши опыты без особо значительных затрат и без опасений встретить запрет со стороны церкви. [...]

По нашим вычислениям нужно было около 15 000 долларов.

Первоначально я обратился в Наркомпрос с просьбой прийти на помощь, но получил отказ за недостатком средств.

В дальнейшем мое вторичное ходатайство, представленное председателю комиссии по содействию работам Академии наук Н. П. Горбунову, было передано на рассмотрение физическо-математического отделения Академии наук. 26 сентября 1925 года я получил от непременного секретаря Академии наук приглашение прибыть 30 сентября для доклада в физико-математическое отделение Академии наук о проектируемой мной экспедиции в Западную Африку. 30 сентября мой доклад был заслушан, и физ. мат. отделение Академии наук, согласно полученной мной выписке из протокола заседания, признало «намеченную проф. Ивановым работу заслуживающей большого внимания и полной поддержки» и «положило: поддержать необходимость работ проф. Иванова, признав за ними большое научное значение, о чем довести до сведения управляющего делами Совнаркома СССР, прося об оказании поддержки этому начинанию как путем отпуска соответствующих ассигнований, так и облегчением проф. Иванову всех сопряженных с экспедицией формальностей».

...Ввиду ряда обстоятельств, от меня не зависящих и связанных с прохождением и отпуском кредитов, выехать за границу я мог только 4 февраля 1926 года.

Из Парижа в Конакри я выехал вместе со своим сыном [...].

Прежде всего предстояло подготовить помещения для обезьян и организовать охоту для добывания взрослых шимпанзе.

Ко второй половине января (1927 года.— *Г. Ф.*) обезьянник наконец был закончен [...].

30/XII 1926 года мы (я, мой сын и три черных) выехали по железной дороге... от Конакри в глубь страны. Оттуда дальше на автомобиле в негритянский поселок Бомболи. [...].

В Бомболи, при содействии прикомандированного к нам губернатором чиновника, был организован специальный отряд охотников-профессионалов, опытных в выслеживании и обкладывании шимпанзе. Им поручалась ловля шимпанзе и их доставка на приемный пункт. Эти же охотники отвечали за то, чтобы старые приемы ловли шимпанзе (оглушение дубинками, одурманивание дымом и т. п.) не применялись. Охотники были заинтересованы материально, так как кроме месячной платы, назначенной им администрацией, за каждую взрослую пойманную шимпанзе я назначил премию в 1 000 франков. [...]. Уступая требованию не бить и не калечить шимпанзе, негры предпочитают ловить обезьян, набрасываясь на них скопом, с голыми руками, без сетей. В результате при попытке овладеть взрослым самцом один охотник убит и два искалечены. После такой неудачи охотники перестали ловить взрослых шимпанзе, несмотря на назначенную мною премию в 1 000 франков и довольствовались ловлей подростков. [...]

Заказанные в колонии гиббон, шимпанзе и пигмеи доставлены не были. От постановки опытов реципрокного скрещивания[1] пришлось отказаться, ввиду ряда встретившихся затруднений, о которых я в свое время уже сообщал. Оставалась единственная надежда добыть, сверх уже имевшихся 2-х, половозрелых самок шимпанзе из [...], у охотника г. N.

В начале марта с. г. (1927.— *Г. Ф.*) я получил предложение из Института экспериментальной эндокринологии Наркомздрава достать 10—15 шимпанзе для Сухумского питомника. Как только были переведены деньги на закупку этих обезьян и получено разрешение на продление моей командировки, я выехал 4/VI с первым пароходом из Конакри на Слоновый Берег... где согласно письма... были заготовлены 7 взрослых обезьян (5 самок и 2 самца). Это путешествие в период дождей в местности неблагополучной в смысле таких болезней, как желтая лихорадка, сонная болезнь и т. п., было одно из самых трудных и тяжелых. Пришлось ехать ночами среди тропического леса, ночью переправляться через реки с ценным грузом на примитивных паромах. Малейшее промедление в пути грозило нам опозданием на пароход, а пароходы в дождливый сезон ходят раз в три недели и потому надо было путь в 800 км проделать без остановок для отдыха.

После того как в наш обезьянник было доставлено 5 новых самок шимпанзе, из которых одна была уже матерью и одна, еще не совсем достигшая половой зрелости,— опытный материал для нашей работы значительно увеличился. Вместе с двумя прежними, мы имели уже 6 самок, на которых можно было ставить опыты.

Самое правильное было бы остаться в Африке, по крайней мере на два года, для того, чтобы использовать до конца с таким трудом созданные возможности. Однако, судя по имевшейся у меня переписке, рассчитывать на дальнейшее продление командировки я не мог. Кроме того, состояние моего здоровья, особенно пошатнувшееся после путешествия на Слоновый Берег, не позволяло мне отстаивать эту необходимость.

Учитывая также указания, полученные мною от Н. П. Горбунова и акад. А. Е. Ферсмана, по воз-

[1] Реципрокное скрещивание — тип скрещивания одних и тех же исходных групп животных или растений, которые отличаются лишь по половой принадлежности родительских пар.

можности перенести всю работу в «соответствующую нашу обстановку», я решил выехать 1/VII с пароходом, отправляющимся на Марсель.

Как мною уже было указано, 28/II 1927 г. искусственному осеменению спермой человека были подвергнуты 2 половозрелых самки шимпанзе, раньше поступившие ко мне. Протокольные записи этих трех опытов искусственного осеменения самок шимпанзе привожу ниже. [...]

Вспрыскивание делалось под видом лечения и проходило при очень неудобных условиях. Обезьяны ловились в клетке в сети, так как заказанная в Париже клетка для усыпления обезьян не была еще доставлена. Для поимки обезьяны внутри большой клетки с двумя половинами сеть подвешивалась в одной половине так, что когда в эту часть перегонялась обезьяна, она попадала как бы в мешок из сети, оба конца которого были наруже и могли быть быстро закручены. Обезьяна, стянутая сеткой, вытягивалась наполовину из дверцы клетки. Впрыскивание в шейку матки при этих условиях было невозможно. [...]

25/VI утром, около 8 часов под видом лечения, обезьяна № 25 перегнана в клетку для усыпления. Усыпление ведется хлорэтилом. После того как кран баллона был открыт, обезьяна приблизительно через 2—3 минуты была уже неподвижна. Вытащена из клетки. Не дышит. Искусственное дыхание в течение 2-х минут. Дыхание восстановилось. Спит. Негры, считавшие обезьяну уже мертвой, поражены. Впрыскивание спермы через эластичный катетер [...]. Операция искусственного осеменения проводилась на земле, причем половина туловища обезьяны оставалась в клетке [...]

Таким образом, к отъезду я имел 3-х самок, уже подвергнутых искусственному осеменению и 3-х, предназначенных для опытов. Имелись еще 2 самки, близкие к половозрелости... Кроме того, имелись 2 самца молодые, но половозрелые. Кроме этих обезьян у меня было еще 3 молодых шимпанзе.

Всех этих обезьян предполагалось доставить в Сухумский питомник с тем, чтобы там продолжить и расширить начатые опыты и поставить опыты реципрокного скрещивания.

Во избежание заноса в Сухумский питомник паразитов и в целях сохранения возможно большего числа обезьян при перевозке я считал необходимым после двухнедельного путешествия морем дать шимпанзе отдых во Франции и в Париже самым тщательным образом обследовать их кишечник и кровь на паразитов.

С этой целью я списался с проф. Кальметтом, который немедленно сделал распоряжение приготовить для наших обезьян несколько клеток в обезьяннике Пастеровского института. И, кроме того, помог удешевить провоз обезьян из Конакри до Марселя почти на 50 %.

Транспорт обезьян до Марселя, благодаря исключительному уходу и удобным клеткам, прошел сравнительно очень благополучно. Из 13 шимпанзе в Марсель прибыло 11 шимпанзе. Обычно при доставке шимпанзе из Африки во Францию потери исчисляются не меньше 50 %, нередко доходят до 80—90 %, а иногда гибнет вся партия. Шимпанзе во время морского путешествия страдают от качки, но главная опасность лежит в назойливом желании пассажиров кормить обезьян. Негры очень часто являются носителями туберкулеза, пневмонии, дизентерии, и потому надо особенно тщательно ограждать обезьян от непрошеных кормильцев. Только благодаря строго поставленному надзору, нам удалось уберечь наших обезьян от заражения дизентерией, несмотря на то, что среди черных солдат, ехавших с нами в числе 700 человек, были смертные случаи от этой болезни и нам угрожал в Марселе карантин.

В Марселе на пароходе я получил от имени Наркомздрава распоряжение — обезьян в Париж не возить, а оставить их в Марселе. Помещение для обезьян заготовлено не было. Пришлось его искать, как только мы сошли на сушу. После долгих хлопот обезьян удалось устроить сравнительно сносно в Городском Зоологическом Саду. Инструктировав надлежащим образом служителя, специально приставленного к нашим обезьянам, и поручив ветеринарно-санитарный надзор за ними ветврачу (он же медик) зоосада, а общий контроль по уходу агенту Совторгфлота, имевшему полномочия от представителя Наркомздрава в Париже, я выехал в Париж для выяснения дальнейшего плана действий и исполнения ряда формальностей, связанных с дальнейшей отправкой обезьян из Марселя в Сухуми.

В Париже я серьезно и опасно заболел на почве тяжелого переутомления сердца. Мой сотрудник страдал тяжелыми приступами малярии, полученной в Африке. Транспортировать обезьян в Сухуми взял на себя представитель Наркомздрава во Франции д-р Рубакин. Я должен был выехать... на курорт для лечения сердца, где оставался до начала сентября.

За время моей болезни и лечения из 11 шимпанзе в Марселе пало 7, а из 4-х погруженных д-ром Рубакиным на корабль — 2 погибли в море, а два были доставлены в Сухуми. Эти последние прожили здесь не больше $1—1^1/_2$ месяца и также погибли.

По заключению ветврача Зоосада в Марселе причиной смерти был туберкулез. Вскрытие двух трупов в Сухуми и подробное исследование внутренних органов установило сильно выраженное заражение [...] На основании этих данных проф. Скрябин пришел к заключению, что именно в инвазии паразитарной надо искать причину гибели обезьян, а не в туберкулезе.

Остается только пожалеть, что обезьяны были задержаны в Марселе и мне не было дано возможности использовать для обследования обезьян знание и опыт первоклассных специалистов в Париже. Весьма возможно, что в Пастеровском институте удалось бы не только определить истинную причину заболеваний, но и остановить развитие болезни...»

Поразительно, что о гибели многолетних усилий Илья Иванович рассказывает «академическим» тоном... То, во что вложены огромные усилия, здоровье, рушится. Профессор Иванов и в этот момент не желает сдаться, он предлагает вариант продолжения работы.

«Вскрытие двух опытных обезьян (одной в Марселе, а другой в Сухуми) показало, что зачатие у них не наступило. Третья из опытных обезьян, выброшенная доктором Рубакиным в море без вскрытия при переезде из Марселя в Сухуми, еще в Конакри обнаружила явные признаки менструации... Повторное искусственное осеменение ей не было сделано, так как обезьяна была не совсем здорова. Таким образом, и эта самка осталась, по-видимому, холостой.

Таким образом, поставленные нами опыты гибридизации между шимпанзе и человеком пока дали ответ отрицательный. Опыты эти, как слишком немногочисленные, разумеется, не могут претендовать на окончательное решение поставленного вопроса.

Необходимо не только увеличить число опытов искусственного осеменения самок шимпанзе спермой человека, но и поставить опыты реципрокного скрещивания. Последние организовать в Африке гораздо труднее и сложнее, чем в Европе или у нас. Женщин, желающих подвергнуться опыту, несравненно легче найти в Европе, чем в Африке. Для этого рода опытов достаточно иметь 2—3 взрослых самцов антропоморфных обезьян.

Для этого необходимо организовать обезьянник со взрослыми шимпанзе, орангутангами и гиббонами, например во Французской Гвинее или в Камеруне, где кроме шимпанзе водятся и гориллы. Организация такого обезьянника без затраты значительных средств немыслима. Ввиду этого, опыты гибридизации на антропоморфных обезьянах необходимо связать с задачей более крупного масштаба, которая могла бы заинтересовать широкий круг исследователей — всестороннего изучения антропоморфных обезьян с точки зрения биологии, психологии, гельминтологии, патологии, как видов, заведомо обреченных на угасание и вместе с тем исключительно интересных по своей близости к человеку...

...Подводя итоги нашей экспедиции, считаю необходимым отметить. Уже сам по себе факт посылки нашей экспедиции в Западную Африку от имени таких высокоавторитетных научных учреждений, как Академия наук СССР и парижский Пастеровский институт, является в истории науки крупным актом, раз навсегда устанавливающим права гражданства за выдвинутой нами на очередь научной проблемой и предложенным для ее разрешения методом, до того времени остававшимися в глазах огромного большинства, даже биологов, каким-то «табу». Появление в текущей прессе сообщений об отъезде нашей экспедиции в Западную Африку в Германии вызвало на страницах научной печати ряд заметок и отзывов, в общем, благоприятных... В Америке, как я уже указывал, тоже известие вызвало со стороны прогрессивной печати сочувствие и желание пойти навстречу даже материальными средствами, а со стороны фашистов во главе с ку-клукс-кланом бурю негодования, угроз и брани. И то и другое служит только подтверждением того исключительного интереса и не только научного, но и общественного, с которым связана поставленная нами работа.

На пути к осуществлению намеченной работы мы встретились с рядом затруднений, предвидеть которые было вне нашей возможности, как, например, катастрофическое падение французского франка, вызвавшее приостановку всех строительных и подготовительных работ на Пастеровской станции в Киндии, снятие этой станции с бюджета Пастеровского института и т. п. Кроме того, на Пастеровской станции в Киндии не оказалось ни взрослых обезьян, нужных для опытов, ни помещений для жилья. Таким образом, та основная материальная база, на которой строилась программа опытов, рухнула.

Однако несмотря на такое безвыходное положение, выход был найден. В окрестностях Конакри был устроен обезьянник, организована походная лаборатория, добыты необходимые для опытов шимпанзе, и опыты искусственного осеменения самок шимпанзе... спермой человека были поставлены.

Все это было сделано приблизительно в семимесячный срок и в обстановке довольно трудной. Опыты эти являются первыми в истории науки. Ими впервые доказана возможность вопрос о степени близости человека к антропоморфным обезьянам перенести из области теоретических и косвенных доказательств на строго научную экспериментальную почву.

По ряду причин объективных и частью субъективных (состояние здоровья членов экспедиции), а также согласно полученным указаниям из Академии наук и от председателя Комиссии по содействию работам Академии наук СССР начатые опыты продолжать в Африке оказалось невозможным, и работа должна была быть перенесена в СССР. Так как обезьяны не выдержали дальней перевозки и погибли, то работа наша оборвалась. Результаты, полученные нами при опытах искусственного осеменения самок шимпанзе спермой человека, считать за окончательный ответ на поставленный вопрос пока преждевременно. Число опытов для этого слишком недостаточно, и потому наши опыты должны рассматриваться как первый вклад в имеющий быть накопленным опытный материал по данному вопросу.

Опыт нашей экспедиции подтверждает раньше высказанное нами положение (см. наш доклад Академии наук от 30/IX 1925 г.), что постановка опытов гибридизации на антропоморфных обезьянах требует специальной обстановки и едва ли может быть осуществлена вне тропической зоны, родины антропоморфных обезьян, перевозка последних в страны более умеренного климата сопряжена с риском потери обезьян, а затем с угасанием их половой потенции.

Что касается искусственного осеменения человека спермой антропоморфных обезьян, то эти опыты, как это выяснено нами, в силу ряда местных условий имеют больше шансов быть проведенными в Европе, и в частности — у нас в СССР, чем в Западной Африке».

«План ближайших дальнейших действий для продолжения начатых экспериментов мыслю таким образом... эта работа может быть проведена только в тропической зоне и при условии создания соответствующей обстановки, что потребует затраты средств, для нас непосильных.

Вот почему считаю необходимым и своевременным выдвинуть на очередь в научной прессе у нас и за границей вопрос о необходимости создания Международной тропической сухопутной станции, где можно было бы широко поставить всестороннее изучение антропоморфных обезьян и связанных с ними биологических вопросов, в частности, исследования по гибридизации. Позволяю себе надеяться, что эта мысль найдет активную поддержку со стороны Академии наук...»

Заключительный этап жизни Ильи Ивановича оказался трагическим.

«...В декабре 1930 года по ложному обвинению Иванов был арестован.

После освобождения от ареста в июне 1931 года он поселился в Алма-Ате и занял должность профессора кафедры физиологии животных в Казахском ветеринарно-зоотехническом институте.

20 марта 1932 году на 63-м году жизни Илья Иванович Иванов скоропостижно скончался от кровоизлияния в мозг. Он был похоронен в Алма-Ате. Позднее урну с его прахом замуровали в Колумбарии Московского крематория». (Скаткин П. И. И. Иванов — выдающийся биолог», 1964).

Академик Иван Павлов, при содействии которого некролог на смерть Иванова был напечатан в журнале «Природа» № 5—6 за 1933 год, писал вдове ученого: «Нельзя не скорбеть о преждевременной смерти такого деятеля науки и практики, как Илья Иванович».

Думается, сама история биологических опытов профессора Иванова, рассказанный здесь фрагмент его жизни — удивительно благодатный материал для сценария, в котором тема может быть повернута комической стороной: если в результате скрещивания человека и обезьяны появится на свет некое добродушное и симпатичное существо, попадающее в водоворот неожиданных перипетий и невероятных приключений.

Хотя, если следовать сегодняшним реалиям, более актуален для нас поворот трагический: эксперимент «безумного профессора» приводит к тому, что соединение людской злобы и звериных инстинктов порождает страшных чудовищ, которые овладевают миром,— своего рода парафраз «Роковых яиц» М. Булгакова. Кстати, в одном из вариантов повести финал выглядел крайне пессимистическим: пустая Москва, и на храме Василия Блаженного — огромный змей...

Что же, как видим, реальность и фантастика не разделены непреодолимым барьером, жизнь непредсказуемо их сближает как в прошлом, так и в наши дни.

Александр Шпагин

Реквием по романтизму

Киновед Юрий Богомолов всегда больше той темы, за которую берется. Таков его творческий почерк. Его индивидуальность.

Пишет о телевидении в книге «Курьеры муз» — создает чуть ли не новую эстетическую теорию, заметки в «Советской культуре» превращаются у него в маленькие философские эссе, две странички в «Вопросах философии» поражают предельной концентрацией мысли.

Его книги — курьеры музы кино в другие области культуры.

Что-то в нем есть от стиля Шкловского. Та же сжатость, метафоричность и — огромное количество абзацев. Читатель как по лесенке прыгает, перескакивая с абзаца на абзац. Они — своего рода «аттракционы», удерживающие внимание. Богомолов прямо-таки провоцирует на интеллектуальную работу — за одним смыслом открывается еще один, а там еще, еще. Исследователь запрограммирован на бесконечность.

И наоборот, когда Богомолов ограничивает рамки «критическим жанром» — все сужается, съеживается... создается впечатление, что мыслям тесно, они одеваются в «кольчужки» и застывают. Тонешь в аллегорической, сложной связи слов и смыслов, наслаждаешься тонкой, но прочной вязью стиля, ты уже открываешь для себя что-то новое... Закончил. И все становится на свои места — но оценка произведения не прямолинейно декларируется, а растворяется в статье. Понять или поспорить можно, лишь дочитав до конца (как в настоящем искусстве). Правда, и спорить-то не очень хочется: просто богомоловская точка зрения включает в себя еще бездну других — автор прикасается к ауре фильма (чаще всего именно фильма), поворачивает его, как кубик Рубика, и — фильм занимает место не только в музее кино, не только на выставке новинок, но в храме культуры.

Первая историко-киноведческая книга Богомолова. «Михаил Калатозов».

Подзаголовок книги — «Страницы творческой биографии» — не совсем, по-моему, точен. Я бы назвал так: «М. Калатозов. Конец романтизма».

Как обычно бывает? Пишет человек о режиссере — родился тогда-то, первый фильм такой-то, второй такой-то... Получается монография. Фон не столь существен.

У Богомолова, так сказать,— стереография. Фон — воздух времени — основа. Рядом с традиционными фигурами автора и главного героя появляется странное существо — Человек с киноаппаратом, некий абстрактный выразитель состояния искусства в определенные эпохи. Здесь он — образ романтического сознания, Калатозов — его полпред. Внеличный и вездесущий Человек с киноаппаратом, стремясь преобразить страну, мир, все вокруг себя, убежать за горизонт, определяет волю героя книги, распространяет свою власть над ним. Иногда Человек с киноаппаратом несет в себе опасность ортодоксальности — например, в 20-е годы, когда художник вынужден искать свою индивидуальность в массовом, сливаться с духом тотального преобразования действительности, заверченный ее жерновами. В 30-е Человек с киноаппаратом не в силах проявиться, ибо все снивелировано, выхолощено, деиндивидуализировано, его романтическому видению негде найти себя — существует риск обвинения в формализме; теряется и сам Калатозов — поначалу он долго молчит, а затем погружает свои романтические устремления в прозаическую конструкцию («Валерий Чкалов»), и собственно романтика исчезает, хотя и не изгоняется из обихода, но лишь декларируется, не будучи проявленной и воплощенной. Во время войны происходит выход лирических чувств наружу, начинает брезжить свет, и в «час между собакой и волком», наступивший для него, Человек с киноаппаратом может позволить себе пройти на заднем плане, как фонарь на одноименной картине Шагала. Он полностью умирает в кино конца 40-х, ибо нет конфликта, он не может ни взлететь вверх, ни устремиться вглубь. В 50-е происходит возврат лирического чувства, но Лирическое еще не сплавилось с Индивидуальным, и лишь в конце 50-х Человек с киноаппаратом обретает силу, он вырывается из-под гнета и ищет выплеска — мир преобразовывать уже не нужно, но необходимо реабилитировать душу человека («Летят журавли»). Мир Человека с киноаппаратом дробится, претерпевая смену крошечных смертей и воскрешений, апокалипсисов и возрождений,— в конце ленты они сливаются воедино. Романтическое сознание становится обновленным. Оно снова выплескивается в мир, но перед ним открывается бездна в «Неотправленном письме», мир лирического героя уже «не вмещает в себя естественности Настоящего и величия Будущего [...]. Герои Калатозова одолели силу тяготения, вырвались на простор Вечного будущего и стали его узниками» (с. 192). Человек с киноаппаратом так намучился за долгие годы простоя, что вырвался за пределы всего, в том числе и человеческой души (и увлек режиссера за собой), и оказалось, что опоры нет, что катастрофа — внутри, а не вовне. Он как бы сам пугается почувствованного и окунается в спасительное коллективное начало в «Я — Куба», из внут-

---

Ю. Богомолов. Михаил Калатозов (Страницы творческой биографии). М., «Искусство», 1989.

ренних географических пределов уходит во внешние и пытается осознать себя в осуществляющейся на глазах Истории. Но нельзя дважды войти в одну реку: сознание уже слишком индивидуализировалось, путь назад закрыт, там остается одна лишь экспрессивная форма, а вперед двигаться... Бросаться в пропасть? Тупик. Кризис.

Беда в том, что он не до конца осознан, сознание режиссера все еще во власти романтических иллюзий, знает что-то большее лишь Человек с киноаппаратом. Возникает разрыв. Отсюда недоумение в те годы от последних лент Калатозова, окрещенных «операторским кино».

Все вышесказанное — не пересказ книги, а моя обратная связь, мое духовное взаимодействие с ней. Я не знаю, где тут мысли автора, где мои, но — мне дан импульс!

Сам-то он, автор, кстати, внеличностен, отстранен. Он берет на себя функции Человека с авторучкой и пытается говорить от его имени. Любимые словообороты Богомолова — безличные, он как бы глаголит некие истины, но приглядишься — и не истины вовсе, а парадоксы! И за их сцеплениями, за иронией, за неожиданными метафорами, разумеется, проглядывает лицо автора. Даже больше — Творца. И весь стиль-то, весь образ стиля превращается в один большой Парадокс. В отличие от Аннинского или, допустим, Ерохина, представителей наиболее ярко выраженной личностной критики, Богомолова трудно спародировать.

Книга о резко индивидуальном лирическом и романтическом сознании, о режиссере с каким-то безудержным ви́дением мира написана строго, собранно, отточенно, без лирики и почти без эмоций. Не парадокс ли? Похоже, что нет. Ибо сухость (кажущаяся) и научность оттеняют суть.

Человек с авторучкой понимает, что путь Человека с киноаппаратом хоть и красив, но чреват и трагичен по своей сути. В нем есть опасность падения, он живет с ощущением конца. Он устремлен в Будущее, но может потеряться в Настоящем, внешнее может захлестнуть внутреннее.

Человек с авторучкой знает об этом и поэтому не рискует. И прячется за «объективную субъективность».

Он по-своему прав. Он отстранен от своего героя и не идет с ним на диалог.

Но в финале книги происходит опять-таки парадоксальная вещь — повествуя о последнем фильме Михаила Калатозова, автор забывает о Человеке с киноаппаратом, а в послесловии, рассказывающем о «посткалатозовском» периоде, на арену вступает Человек с киноаппаратом (романтическое сознание), но пропадает Калатозов.

Образ «Красной палатки» в книге, по-моему, мельче фильма, что не скажешь о других разобранных лентах. Мне не хватает фразы о том, что в «Красной палатке» Человек с киноаппаратом и режиссер Калатозов объединяются в реквиеме по романтизму. Богомолов констатирует: «...все возможности лирического освоения мира исчерпаны [...]. Калатозов всегда был привержен поэзии Поступка, потом научился понимать драму Поступка. Теперь ему пришлось погрузиться в драму Самосознания.

Но каково человеку грезить о полетах, когда он рожден летать?» (с. 216).

Мне немножко не хватило прощания Богомолова с его героем, когда уже можно было бы сбросить маску скептического ученого-интеллигента и проникнуться драмой и болью Конца — творческого конца Человека с киноаппаратом и жизненного конца режиссера Калатозова. В «Красной палатке» они соединяются для последней песни. Действительно, устремление на Северный полюс оказалось бессмысленным, люди погибли, и, в сущности, зря. И романтические устремления погибли.

Автор обдумывает этот вопрос в послесловии. Итог — «Человек оказался замурованным в настоящем — бессмысленно вечном Настоящем.

Тем насущнее потребность в романтическом искусстве, которому предстоит не только освятить будущее, но и просто осветить его» (с. 227). Примеры романтических (точнее, псевдоромантических, по Богомолову, ибо Человек с киноаппаратом умер или умирает) фильмов — «Мой друг Иван Лапшин» (герои-романтики), «Ностальгия», «Письма мертвого человека» (сознание приближается к роковой черте постбудущего).

Да, все так.

Но слишком общо. Что же сам Калатозов? О нем уже автор не вспомнил. Ладно бы биография, книга программно антибиографична, а принципы режиссера, как они-то? Неужели никто больше не рискнул вступить на просто романтическую дорогу, не попытался броситься в неведомое? А его вечный соавтор Сергей Урусевский? А Микола Мащенко? А Хамраев? А Юрий Ильенко? А Эмиль Лотяну? А — несколько иначе — Сергей Соловьев? Витаутас Жалакявичюс? Разве они не были устремлены вдаль? Разве не подвергали преобразованию мир своей энергией? Не верили, что прорвемся? И просто мне не хватило точки в книге о режиссере Калатозове. Как его вспоминали? Интерпретировали после смерти? Лирики не хватило.

А может, так и надо, в конце концов? Но мое мировосприятие спорит в финале с богомоловским. Наверно, потому, что оно ближе к лирическому. Или оно засорено критическими шаблонами? Книга-то открывает принципиально новые пути.

Это маленькая история кино. История романтизма в советском киноискусстве.

Вот какое должно быть киноведение! Вот по какому принципу должна писаться история кино! Где не перечисление фактов, но осознание их, пропуск через себя, свое ви́дение мира. Это только первый опыт. Хотя статьи подобного типа уже, слава Богу, появляются. Правда, они разрознены. В книге же — цельность и неразрывность мира фильмов Калатозова, времени, когда он жил, и вообще Культуры.

На фестивальных орбитах

Андрей Плахов

Каннское золото

За кулисами фестивальной сцены

Каждому фильму официальной Каннской программы предшествует заставка: широкие белые ступени поднимаются на фоне лазурного моря в лазурное же поднебесье. Медленное восхождение к заоблачным высотам. На последнем камне символической лестницы выгравирована «Золотая пальмовая ветвь» — самая желанная награда из всех, которыми располагают кинофестивали мира. Она равнозначна удостоверению о высочайшем мастерстве, таланте, о весомом вкладе в киноискусство. Именами коронованных лауреатов названы торговые ряды — «аллеи» Каннского кинорынка. Именами Орсона Уэллса и Акиры Куросавы, Бунюэля и Феллини, Антониони и Копполы... Есть и одна наша — аллея Михаила Калатозова, чьи «Журавли» принесли советскому кино единственную за всю историю фестиваля «пальмовую ветвь».

В последние годы все чаще говорят, что Каннский фестиваль коммерциализируется, и это выражается не только в разросшихся размерах кинорынка, но и в тайном механизме распределения призов. Знатоки утверждают, что «Золотую пальму» никогда не отдадут подлинному шедевру, если он лишен коммерческого потенциала. Таким образом, фестиваль обходным маневром решает главную задачу — самим престижем гарантировать мировой прокат фильму-победителю. На самом деле, если доверять этой версии, прокат гарантируется автоматически своим характером фильма, его успех запрограммирован вложенными миллионами кинокомпаний, а функция фестивального жюри — лишь «правильно вычислить» этот фильм, что не есть очень сложно. В результате каннский приз становится не более чем дополнительным фактором тотальной рекламы. Фактически он удостоверяет не талант и мастерство творцов, а мощь продюсерского капитала.

В качестве аргументов приводится призовая статистика. Такие выдающиеся произведения авторского кино, как «Смерть в Венеции» Висконти, «Деньги» Брессона, «Ностальгия» и «Жертвоприношение» Тарковского, фильмы Рене и Херцога, Пазолини и Ромера не смогли стать обладателями «Золотой пальмовой ветви»; вместо нее им вручали обычно Специальный приз, иногда с формулировкой «за вклад в киноискусство» — столь же почетной, сколь и утешительной. Мэтры, обычно страдающие гордыней и несговорчивостью, отлично понимали этот нюанс и даже устраивали скандальные демарши, грозясь покинуть фестиваль, если их не осенят натуральной пальмовой ветвью.

В то же время в числе победителей оказывались картины, не претендующие на жизнь в веках: например, «Миссия» Ролана Жоффе, которую жюри 1986 года предпочло как раз-таки «Жертвоприношению». Характерно, что фильм Жоффе тоже содержит заявку на духовное мессианство и философичность, но это скорее все-таки псевдоинтеллектуальный антураж для зрелищного приключенческого сюжета, оснащенного такими суперзвездами, как Роберт де Ниро.

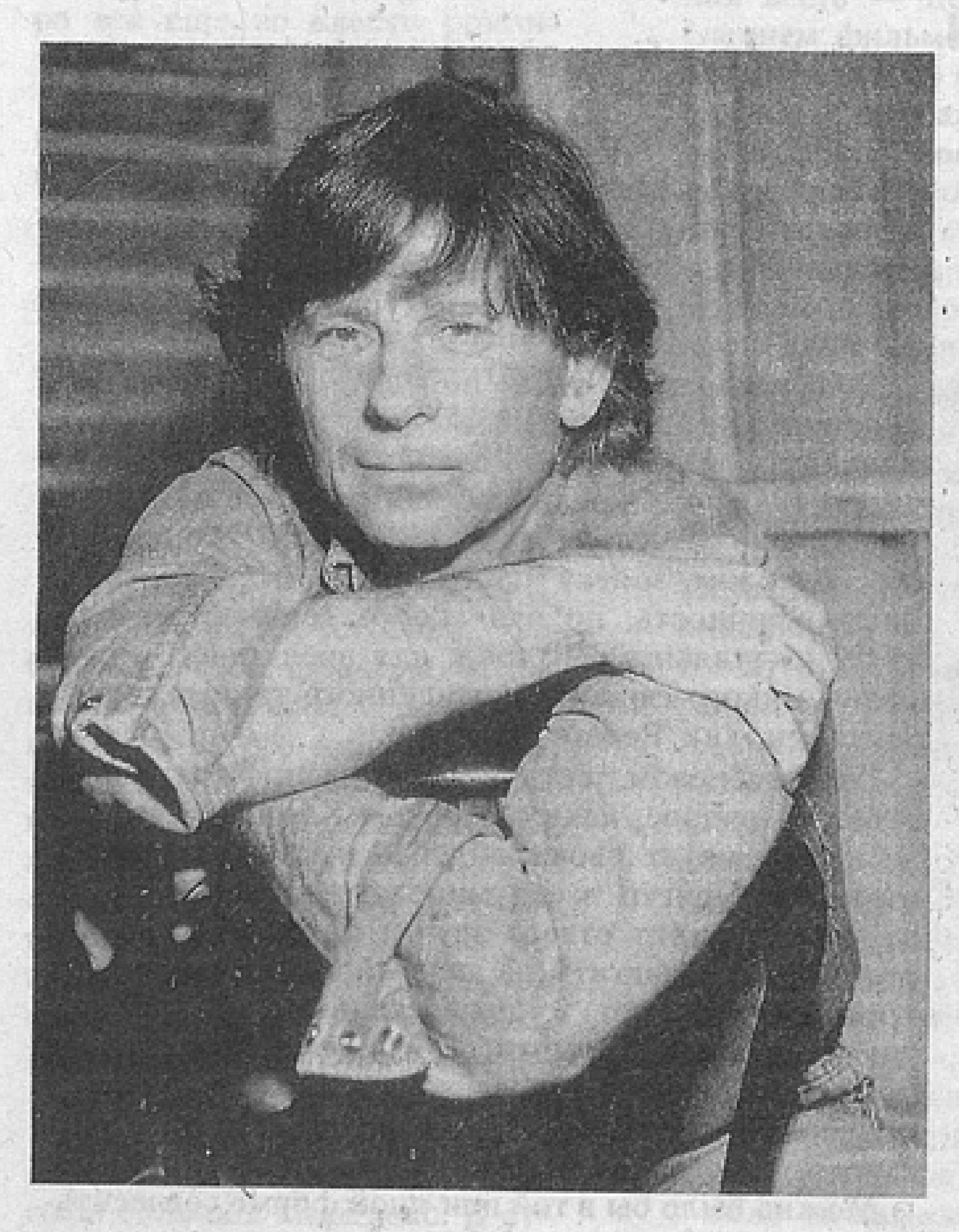
Одним словом, есть весьма распространенный ответ на вопрос, каким образом Каннский фестиваль формирует своих лидеров в качестве первостатейных фигур всего мирового кино. Интеллигентный вариант ответа звучит так: организаторы стараются выдвигать на первый план те фигуры, которые сочетают художественные амбиции со знанием законов рынка. Обывательский вариант проще: все коррумпировано, все давно куплено и продано в этом мире, включая симпатии жюри, стилевые моды и высокие идеи.

Можно было бы в той или иной форме согласиться с этим ответом, если бы его не опровергла все та же фестивально-призовая статистика. Почему победителем 1978 года в Канне оказывается деревенская пастораль «Дерево для башмаков»? А в 1987-м — экранизация католического романа Бернаноса «Под солнцем сатаны»? Эти и некоторые другие завоеватели «Золотой пальмовой ветви» напрочь лишены коммерческих доспехов, ничем не защищены, и трудно предположить, чтобы даже столь высокая награда способна была резко поднять их шансы в большом прокате.

Многое становится ясно, если проанализировать конкретную ситуацию обоих фестивалей. В 1978-м в конкурсе Канна было представлено несколько сильных и в разном роде провокативных фильмов. Это прежде всего «Империя чувств» Нагисы Осимы — первая часть знаменитой дилогии, наделавшей много цензурных скандалов. Это «Прощай, самец» («Мечта обезьяны») Марко Феррери, признанного мастера эпатажа, который в ту пору еще не приелся кинообщественности. Это

«Человек из мрамора» Вайды — один из первых фильмов антисоциалистической оппозиции в восточноевропейском кино. Жюри, разрываемое противоречивыми импульсами, оказалось в трудном положении. И выбрало фильм Эрманно Ольми, начисто лишенный признаков моральной и политической провокации, возвращающий человека XX столетия к утраченной патриархальной гармонии.

В таком решении, несомненно, тоже был вызов. К концу 70-х годов интеллигентское сознание окончательно изживает леворадикальные увлечения, пик которых пришелся на 1968 год — год,



Роман Поланский — председатель жюри Каннского фестиваля 1991 года

когда сам Каннский фестиваль был торпедирован и закрыт под напором майских событий. На протяжении последующего десятилетия в фестивальном календаре вновь и вновь вспыхивают рецидивы моды на политическую ангажированность. В 1972-м на «Золотую пальму» взбираются одновременно Элио Петри («Рабочий класс идет в рай») и Франческо Рози («Дело Маттеи»). В 1975-м побеждает — уникальный случай — алжирский фильм «Хроника огненных лет». В 1977-м — «Отец-хозяин» братьев Тавиани, острая политическая притча, тоже, между прочим, построенная на крестьянском материале, как и народная эпопея Бертолуччи «XX век». Романтическая социальная утопия, равно как и суровая антиутопия, обнаруживают разные грани крестьянской культуры, которая все более деградирует, поглощается обществом потребления. И вот в «Дереве для башмаков» она оживает уже в своем ностальгически-консервативном качестве, в облике явственно эстетизированном, никак не связанном с политической злобой дня.

«Дерево для башмаков» — поэтический реквием теме, отпетой целой когортой контестаторов-идеалистов. Теперь тема отходит в область элегических преданий и только на этом уровне способна вызвать отклик. Поэтому, при всех особенностях фестивальной раскладки 1978 года, формулировка решения жюри опирается на объективную динамику внутрикультурных ожиданий, вовсе не тождественную голому коммерческому расчету.

Этот вывод подтверждает фестивальная судьба фильмов Марко Феррери. Не было другого кинематографиста на протяжении 70-х годов, который в большей степени выражал бы все нюансы и переливы антибуржуазных настроений в западном мире. Каждая его очередная картина, особенно начиная с «Большой жратвы» (1973), «делала погоду» и воспринималась как новое слово. Если и был в ту пору в Канне неформальный лидер ажитации и интеллектуального психоза, так это Феррери. И что же? Вот уже почти десять лет как он начисто выпал из поля повышенного интереса. Его последние фильмы обнаруживают дряхлую зацикленность на давно отработанных моделях. Его эпатаж не возбуждает, не провоцирует, а вызывает лишь неаппетитную оскомину. И если в Берлине в этом году его наградили «Золотым медведем» за малоудачный фильм «Дом улыбок», то «Золотой пальмовой ветви», похоже, ему не видать никогда.

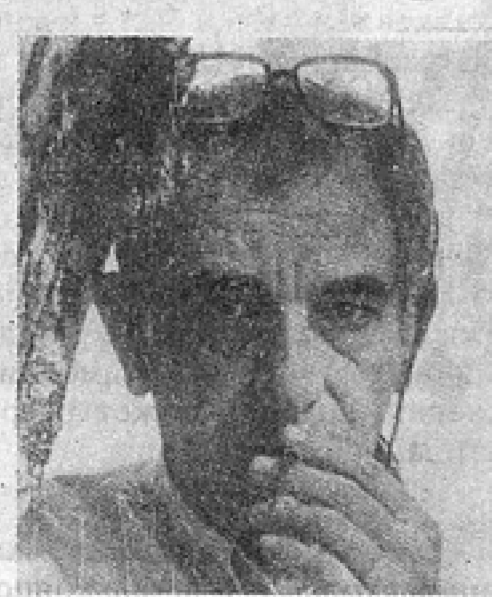
Показанная на последнем Каннском фестивале картина «Плоть» была встречена без всякого энтузиазма. Неудивительно, если учесть, что аналогичный сюжет (робинзонада беглеца от цивилизации, которую разнообразит Пятница с пышными женскими прелестями) был впервые развернут Феррери в фильме «Сука» еще двадцать лет назад. И хотя «Плоть» имела заметный коммерческий успех в Италии, это никак не повлияло на вердикт жюри. В Канне не дают главных призов за прошлые заслуги. Лидером можно стать — или не стать — только в свое время.

Таким лидером стал однажды Анджей Вайда — и не за лучший свой фильм «Пепел и алмаз», и даже не за «Человека из мрамора», а за достаточно схематичного «Человека из железа». Но то был особый случай: 1981 год прошел под знаком польской «Солидарности», и Канн не мог остаться к этому равнодушным. Речь здесь ни в коем случае не шла о компенсации за прежние достижения, а только о попадании в горячую политическую точку. Как бы то ни было, аллея Вайды существует, и никто не усомнится, что это заслуженно.

Если же вернуться к каннскому сюжету 1987 года, то он обнаруживает свой расклад случайностей и закономерностей. Тогда в довольно сильной программе доминировали два «восточных следа». Первый — освобожденный от полочных запретов «перестроечный» кинематограф, представлен-

«Бартон
Финк»,
режиссеры Этан и Джоэл Коэны

«Красавица,
собирающая
орехи»,
режиссер Жак Риветт



«Двойная жизнь
Вероники»,
режиссер
Кшиштоф Кесьлевский

ный «Покаянием». Второй — «Очи черные», михалковский вариант копродукции с «русской душой» и универсальным мелодраматическим «телом». Это был редчайший случай в истории Каннского фестиваля, когда соперничали две модели, порожденных советской ментальностью. Что еще удивительнее — и Михалков, и Абуладзе по-своему вобрали итальянское влияние — настолько, что отодвинули в тень работы таких итальянских мэтров, как Тавиани, Рози и Скола.

В общем, как стало известно вездесущим журналистам, всегда ухитряющимся проникнуть в тщательно охраняемые тайны жюри, противоборство шло между сторонниками ангажированного «идейного» кино и теми, кто предпочитает аполитичное приятное зрелище. Среди последних неожиданно оказался председатель жюри Ив Монтан, известный как раз своей крайней — то левой, то правой — политической активностью. То ли устав от нее, то ли из недоверия к перестроечным советским кампаниям (для этого у него хватало оснований), Монтан был склонен поддержать не близкое ему по духу антитоталитарное «Покаяние», а внеполитичные «Очи черные». Так, во всяком случае, трактовалась эта ситуация наблюдателями, да и сам Монтан после фестиваля позволил себе откровенности в этом роде.

Развязка сюжета известна: «Золотую пальму» под протестующий свист зала получил Морис Пиала за картину «Под солнцем сатаны», которая мало кому всерьез понравилась. В летопись Каннского фестиваля вошел малоприличный жест, который непризнанный победитель адресовал со сцены публике, побуждая подвергнуть сомнению истинность его религиозного чувства.

Между тем этот могущий показаться смелым выбор лишь засвидетельствовал компромисс, достигнутый внутри жюри. Он устроил и Климова, приверженца «духовного кино», и Монтана, который таким образом выполнил долг перед родиной и в год 40-го юбилейного фестиваля одарил «Пальмовой ветвью» французскую кинематографию, давно — кажется, со времен «Шербурских зонтиков» и «Мужчины и женщины» — не знавшую побед в собственной фестивальной вотчине. «Покаянию» достался респектабельный Специальный приз, Михалков вынужден был удовольствоваться актерской наградой для Мастроянни.

Похоже, из этих исторических примеров вырисовывается типичная модель. Она была продемонстрирована еще в 1983 году, когда, встав перед трудной дилеммой — Брессон или Тарковский,— каннское жюри отдало золото японской «Легенде о Нарайяме», не числившейся в числе фаворитов. Борьба продюсерских и национальных престижей, личных отношений и амбиций создает поле напряжения, которое может разрядиться в самой неожиданной точке.

●

Теперь посмотрим на ту же проблему с несколько иной стороны. В конце концов, стоит ли относиться с чрезмерным пиететом к решениям неких групп людей, разъединенных профессиональным и возрастным опытом, субъективными пристрастиями и объединенных лишь краткосрочной фестивальной драматургией? Не боги в жюри заседают. Почему Фанни Ардан должна решать фестивальную судьбу Глеба Панфилова, а Наталья Негода оценивать фильм Жака Риветта?

И однако, смею полагать, организаторы Каннского фестиваля достаточно искушены, чтобы вывести хаос конкурсного противоборства и банальность закулисных интриг на более серьезный интеллектуальный уровень, который поначалу заслонен и засорен привходящими обстоятельствами, но может быть обнаружен при последующем анализе, когда отшумят фестивальные страсти. Тогда и открываются некие симптомы предпочтений, не сводимые к конъюнктуре и дипломатии.

В своих рассуждениях я буду опираться на уроки последних Каннских фестивалей, но начну опять-таки с ситуации 1987 года, о которой только что говорилось.

Вполне вероятно, что ни Ив Монтан, ни Элем Климов не углублялись в эстетическую подоплеку основного фестивального конфликта. Но альтернатива «Покаяние» — «Очи черные» объективно несла в себе важное качество современного кино, расстающегося с поиском оригинальных элементов (все уже найдены?) и приходящего к различным формам их потребления и варьирования.

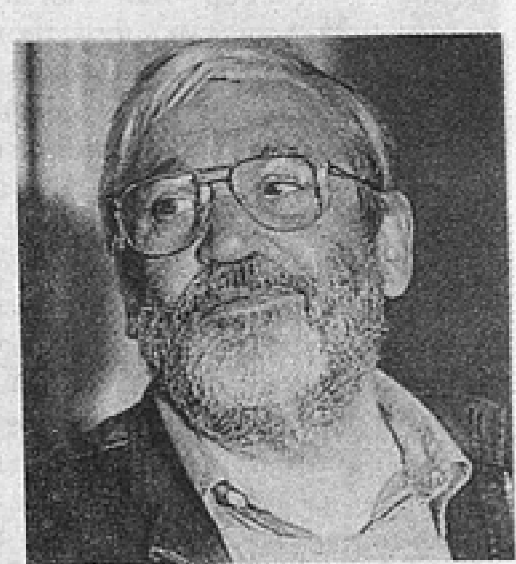
Это очевидно в случае Михалкова, фильм которого составлен по существу из готовых блоков, скрепленных ироничной жанровой игрой. Но и поэтика «Покаяния», как выразилась Елена Стишова, «открывается постмодернистским ключом. В ней легко различимы осколки разных поэтик, разных культурных мифологий»[1]. Боюсь, что насчет модного постмодернизма мы, как всегда, спешим в намерениях и не поспеваем на практике. В том-то и беда, что прогрессивный гуманный message фильма Абуладзе облечен в тяжеловесно архаичную форму. Только в нашем извращенном, подцензурном контексте «совмещения несовместимого» (Феллини и Бергман), сюрреалистические сдвиги и перепады времен могли казаться эстетической смелостью. Для Запада они уже давно таковой не являлись. И «Покаяние» было обречено на уважительный, но прохладный прием. Оно замыкало опыт искусства политической оппозиции при социализме, которое, согласно Дьердю Лукачу, возможно только в форме притчи или аллегории. Для кинематографа остального мира оно не открывало перспектив.

«Очи черные» со своим программным консерватизмом решены в гораздо более современной манере. Здесь действительно можно найти любимую постмодернистами легкость скольжения по стилевой касательной, изысканную простоту и свойскость обращения с жанром, которая побуждала критиков сравнивать Михалкова с Максом Офюльсом. Этот французский режиссер немецкого происхождения в свое время был недооценен: не считался высоким стилистом, не получал призов в Канне, имел негромкую репутацию мастера салонной мелодрамы. Теперь его фильмы 40—50-х годов считаются шедеврами кинематографического вкуса. А критика гораздо более внимательна к жанровым опытам современных творцов.

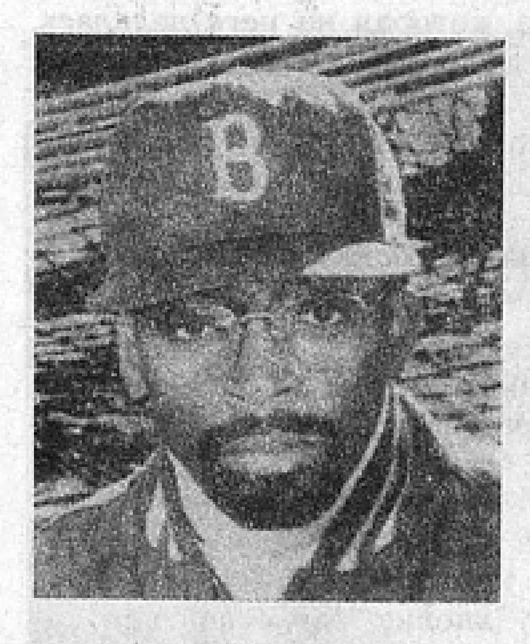
---

[1] «Искусство кино», 1991, № 4, с. 58—59.

«Плоть»,
режиссер
Марко Феррери



«Ван Гог»,
режиссер
Морис Пиала



«Лихорадка
джунглей»,
режиссер Спайк Ли

Все же Михалков не стал обладателем каннского золота — и не только из-за раскола в жюри. Сама картина несла в себе признаки расколотости, переходности, пытаясь — и территориально, и временно — вписаться в новую культурную ситуацию. Как и большинство европейских режиссеров его поколения во главе с Вендерсом и Фасбиндером, Михалков отработал в своем раннем творчестве едва ли не всю кинематографическую хрестоматию, рассматривая ее как источник комбинаций, стилизаций и вдохновения. Оказалось, что прийти в результате можно только к неоклассическому роману либо к интеллектуальному неокичу.

Появись «Обломов» на десяток лет позже — он был бы верным кандидатом на «Золотую пальму» (в 1988 году ее получил «Пелле-завоеватель», медленный, подробный кинороман скандинавского покроя). Однако одновременно с этим набирала силу более энергичная, напористая волна. «Очи черные» имели к ней все-таки косвенное отношение: режиссер был связан обязательством сочетать итальянскую чувственность и русскую душевность, а этот симбиоз еще не имеет опоры в кинематографической мифологии.

Начиная с позапрошлого года, в Канне неизменно побеждают фильмы, made in USA, но под интеллектуальным влиянием Европы.

Год 1989-й. В насыщенной большими именами программе на успех претендует Эмир Кустурица, «чудесный ребенок» из Югославии, который уже был триумфатором и в Канне, и в Венеции, а также Бертран Блие и Спайк Ли — заправские «постмодернисты». А победителем оказывается никому не известный доселе Стивен Содерберг за низкобюджетный дебютный фильм «Секс, ложь и видео», разыгранный с бравурной театральностью почти без смены декораций. Оригинален в этой картине лишь один компонент — включение домашнего видео в традиционный культурный комплекс психодрамы плюс «сумасшедшей» американской комедии плюс воцарившейся моды на опосредованный словесный секс. Этого оказалось достаточно, чтобы подкупить каннскую аудиторию вместе с жюри ФИПРЕССИ и жюри большим, которое возглавлял тогда Вим Вендерс.

Керк Эллис в «Мувинг Пикчерз Интернэшнл» пишет, вспоминая эту историю, что Вендерс проигнорировал фильм Спайка Ли «Делай как надо», сочтя характер главного героя «не героическим». Чернокожий Ли артистично изобразил изумление на пресс-конференции: «А что героического в чуваке, который сидит перед видеомагнитофоном и мастурбирует?» (так он интерпретировал сюжет картины Содерберга)[2].

Тут самое время сказать, сколь значима в Канне фигура президента жюри, которая является почти номинальной даже на таких крупных фестивалях, как Берлинский или Венецианский. Здесь же решения жюри носят отчетливо выраженный «авторский» характер, а в стиле работы заметна авторитарность, напоминающая отношения в съемочной группе. Пускай кому-то это не нравится — организаторы Каннского фестиваля знают что делают, приглашая возглавить «высший суд» кинематографического мира в одном случае Вендерса, в другом Бертолуччи или Поланского.

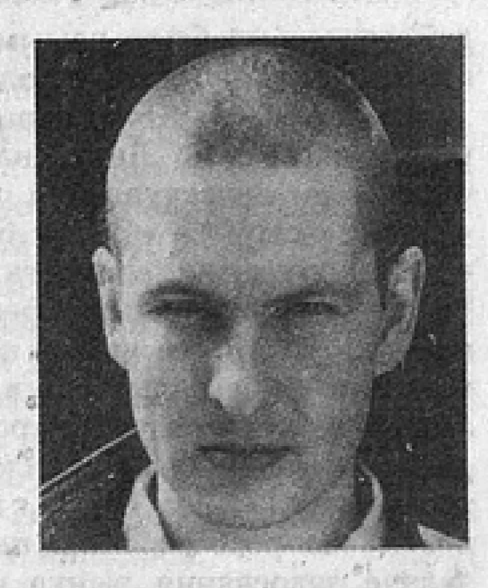
Нетрудно понять, почему именно Вендерсу должна была прийтись по душе рационально продуманная манера фильма Содерберга и одновременно наличествующая в ней иллюзия эмоциональной спонтанности, элегантно имитированная с помощью видеообраза. Именно он становится решающим действующим лицом сюжета, объективным бесстрастным свидетелем и «секса», и «лжи». Точно так же в свое время свидетелем жизненной драмы у Антониони становилось «фотоувеличение», а у самого Вендерса в фильме «Париж, Техас» — одностороннe проницаемое стекло дома свиданий: своего рода экран, безжалостно обнажающий скрытое естество человека.

Еще более решительным было влияние на исход фестиваля председателя жюри прошлого года — Бернардо Бертолуччи. В данном случае нет нужды описывать основной эстетический конфликт конкурса — об этом мне пришлось вести подробный диалог с К. Разлоговым («Искусство кино», 1990, № 12). Но дело не только в борьбе «неоакадемизма» и «неоварварства». Дело еще и в принципиальном различии подходов к обеим тенденциям. Один подход предполагает признание заслуг и уважение к уже функционирующим лидерам. Другой основан на художественной интуиции и вкусе к живым, не до конца устоявшимся явлениям.

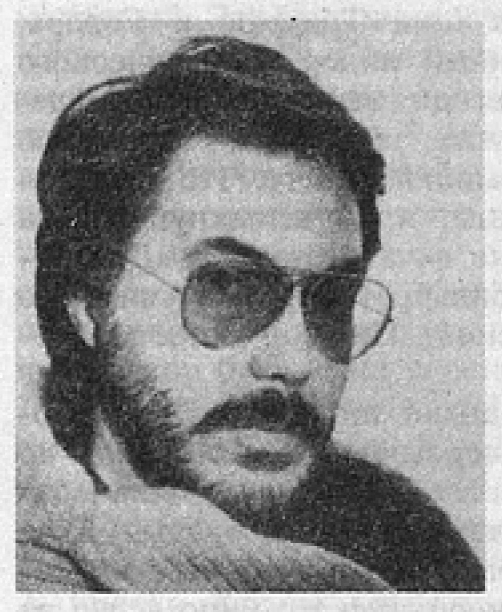
Поэтому в одной упряжке оказались в конкурсной гонке Тавернье и Годар, хотя первый демонстрировал псевдоклассичность, а второй псевдоавангардизм. Ни «Папа-ностальгия», ни «Новая волна» с их усталой эстетикой не получили вообще никаких призов. Больше повезло «Такси-блюзу» (приз за режиссуру), но все равно это было меньше, чем та ставка, которая на него делалась. В разгар фестиваля пошли разговоры о том, что некоторые члены жюри близкими узами связаны с продюсером этой картины Марином Кармицем. И однако на судьбу «Золотой пальмы» это не повлияло: она опять уплыла за океан. Павел Лунгин в своем интервью «Московским новостям» прозрачно намекнул, что «виноват» здесь не кто иной, как Бертолуччи.

Его художественно-психологическая ориентация интересна особо. Европеец, авангардист, левак, бунтарь, контестатор, он первым из людей этого типа сделал шаг к большому постановочному кинороману — сначала революционному («XX век»), потом — скорее консервативному («Последний император»). Ему вполне мог оказаться созвучен панфиловский опыт экранизации «Матери». Но не могло пройти бесследно и юношеское увлечение Годаром, которого Бертолуччи боготворил и которому в 1983 году выбил «Золотого льва» в венецианском жюри за «Имя — Кармен». Тогда все сопротивлялись этому решению, теперь награде Годару, ставшему классиком, скорее всего вежливо бы поаплодировали. Но именно это не устраивало Бертолуччи. И он отдал приз даже не Лунгину, а Дэвиду Линчу, чье «Дикое сердце»

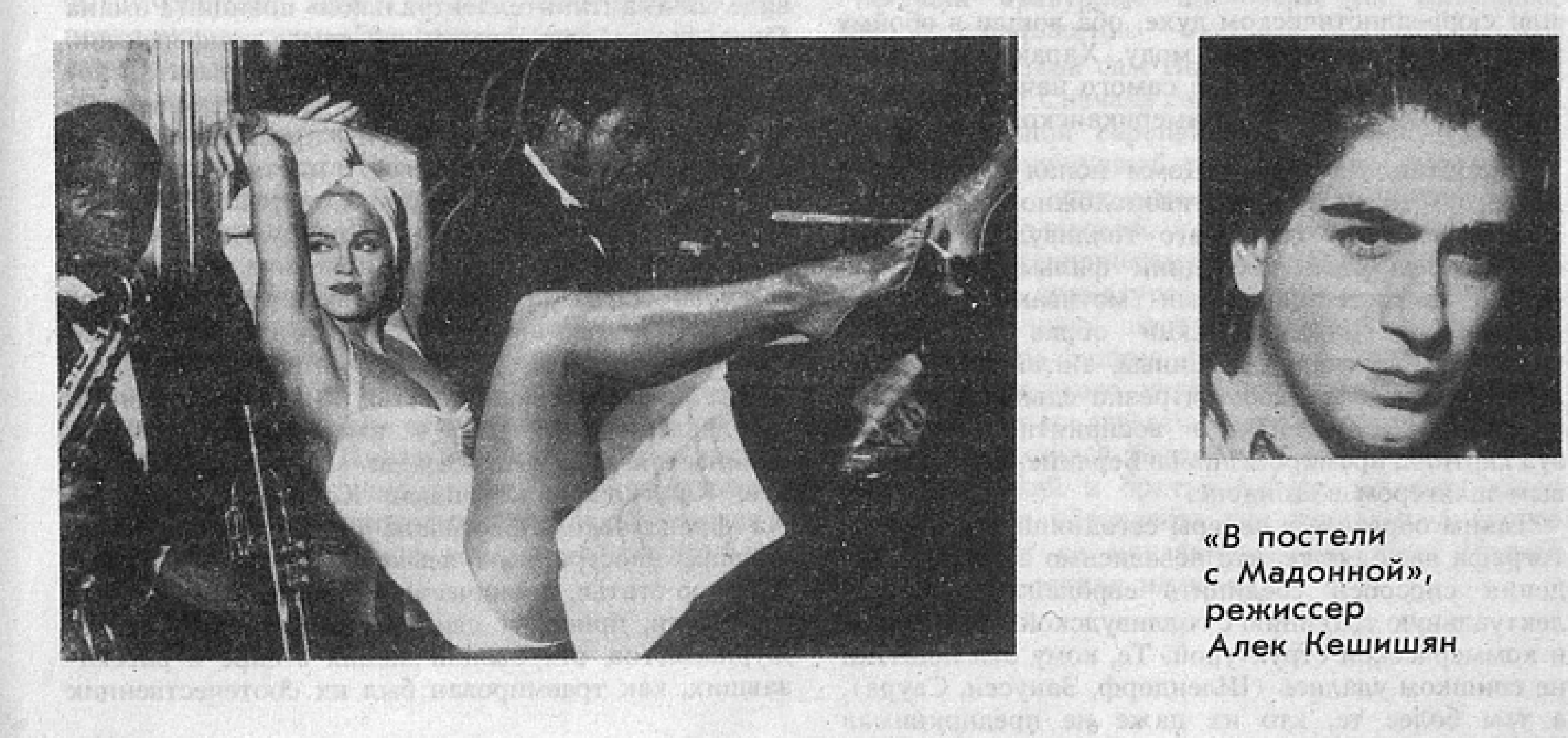
[2] "Moving Pictures International". Cannes, May 19, 1991.



«Европа»,
режиссер
Ларс фон Триер



«Анна Карамазофф»,
режиссер Рустам Хамдамов



«В постели
с Мадонной»,
режиссер
Алек Кешишян

действительно было самым «диким» явлением на фестивале, где преобладал чопорный академизм.

Авантюрность этого решения на самом деле хорошо взвешена. Линч набрал уже достаточно очков в интеллектуальной среде своими фильмами «Человек-слон» и «Синий бархат». В новой картине он, сохраняя верность своему суггестивному стилю, сделал явный крен в сторону широкой публики. В то же время на пути к ней остались некоторые преграды — и, в частности, пуританизм американской цензуры, строго дозирующей порции секса и насилия. Параллельно Линч изготовил телесериал «Твин Пикс», где сам следил, чтобы в этом вопросе не было перебора. Он подошел к задаче завоевания рынка как бы с двух концов. Каннское золото увенчало глобальным успехом его стратегию: оно закрепило художественную репутацию Линча, дав ему при этом серьезный козырь в коммерческой игре.

Нет ничего удивительного, что именно такой тип творческого поведения был поддержан лидером жюри. Бертолуччи сам сделал не один решительный шаг от интеллектуально-европейской к зрелищно-голливудской модели «идеального фильма», стараясь в то же время облагородить последнюю. Подобный путь прошли и Вендерс, и Сабо, и — еще более решительно — Форман, и начавший свое восхождение с его легкой руки Кустурица, и в известной мере Стивен Фрирз и Педро Альмодовар.

Эти две фигуры не сразу и не легко вошли в main stream кинобизнеса. Их первые эпатажные фильмы были обречены на периферийное циркулирование в узкорадикальной среде gay-культуры: и «Закон желания» Альмодовара, и «Держи ухо востро» Фрирза брутальностью гомосексуальных конфликтов отлучили себя от призовых лавров и массового проката. Но, обратившись к универсальным сюжетам («Опасные связи» Фрирза и «Женщины на грани нервного срыва» Альмодовара) и лишь слегка аранжировав их в декадентском или сюрреалистическом духе, оба вошли в обойму персонажей, диктующих моду. Характерно, что и тому и другому фильму с самого начала было зарезервировано место на американском рынке.

Напротив, Джонатан Дэмм попал в обойму с другого — прямо противоположного — захода. Выйдя из недр жанрового голливудского кино, он насытил свой последний фильм «Молчание ягнят» экзистенциальными мотивами, которые вплелись в патологический образ каннибала-маньяка, блестяще сыгранный английским актером Энтони Хопкинсом, и резко сдвинули акцент в сторону европейского восприятия. Недаром эта картина, премированная в Берлине, стала кассовым шлягером в Лондоне.

Таким образом, в лидеры сегодняшнего кинематографа выходят те, кто независимо от происхождения способен соединить европейскую интеллектуальную традицию с голливудской мифологией и коммерческой структурой. Те, кому эти попытки не слишком удались (Шлендорф, Занусси, Саура), а тем более те, кто их даже не предпринимал (как, например, Янчо, закосневший в своей архаичной метафорике), непреложно выпали из лидирующей обоймы.

●

Новый материал для размышлений на ту же тему дал Каннский фестиваль 1991 года. Противостояние европейской и американской кинокультур разыгралось с новой силой, доказав, что оно само по себе может быть продуктивным.

Несомненно, два самых выдающихся фильма программы подтвердили артистический престиж нашего континента и даже обеих несводимых его частей. «Красавица, собирающая орехи» Жака Риветта и «Двойная жизнь Вероники» Кшиштофа Кесьлевского — это подлинные шедевры, их главное качество — обманчивая простота и неизъяснимая магия. Фильм Риветта побуждает забыть о времени и бесконечно наблюдать, как пожилой художник с садистским сладострастием гения рисует свою юную модель. Картина Кесьлевского — редкий в кинематографе пример физической материализации не только тончайших душевных движений, но и подсознательной «другой жизни».

Риветт, заслуженный пионер «новой волны», всегда пребывавший в тени Трюффо и Годара, доказал, что он истинный лидер артистического кино Франции. Годар сегодня выглядит куда академичнее в своих безумствах, чем полный скромного достоинства и живых эмоций Риветт. Что касается Кесьлевского, его звезда, ярко вспыхнувшая на европейском небосклоне в час триумфа «Декалога», обнаружила стабильность и классическую ровность своего свечения. Никакого постмодернизма!

Это не определило, однако, ни решений каннского жюри, ни тона англоязычной прессы. Еще до объявления итогов фестиваля «Мувинг Пикчерз» пророчил «Золотую пальму» картине братьев Коэнов «Бартон Финк», оговаривая, что «третья решающая победа для американского кино вслед за фильмами «Секс, ложь и видео» и «Дикое сердце» — нежелательный, но не невозможный сценарий»[3]. Главный аргумент в пользу этой гипотезы виделся в «антиинтеллектуальной» позиции Романа Поланского, заявившего на пресс-конференции: «Если мне приходится потом раздумывать, понравился мне фильм или нет, это уже слишком поздно». Он признался, что призывал членов жюри слушаться только своего инстинкта.

Между тем, по замечанию журнала «Тайм», выбор жюри нетрудно было предугадать еще и потому, что из десяти членов половина участвовала в голливудских продукциях (включая режиссера Элана Паркера, актрису Вупи Голдберг и даже Наталью Негоду).

Эта примечательная статья Ричарда Корлисса, озаглавленная «Играя в американскую игру», начинается таким пассажем: «К ужасу европейцев, Канн вновь короновал Коэнов и Мадонну. На французском фестивале единственным победившим иностранным языком был английский»[4].

Автор статьи, иронически излагая фестивальные передряги, приводит свидетельство датских тележурналистов, откровенничавших в баре и рассказавших, как травмирован был их соотечественник

[3] Там же.

[4] "Time International". Vol. 137, n 22, June 3, 1991.

Ларс фон Триер, режиссер фильма «Европа». Эта датско-шведско-германская копродукция с символическим и на многое претендующим названием должна была сыграть в каннском сражении роль тяжелой европейской артиллерии. Но ее постановочная мощь, нагруженная вдобавок зарядом литературных и кинематографических красот, вызвала у многих впечатление тяжеловесной архаики, а «Тайм» без обиняков называет картину «аляповатой фантасмагорией».

Так вот, Триер, получивший обидно незначительный приз, якобы утверждал, что его картина значительно лучше, чем занявший весь пьедестал почета «Бартон Финк» («Золотая пальмовая ветвь», приз за режиссуру, приз лучшему актеру — Джону Туртурро). На что братья Коэны, «всегда имеющие вид подростков, которых насильно держат в школе», сказали, что они не смотрели «Европу» и, возможно, фон Триер прав. Но что из этого: мы выиграли, он нет, какая проблема?

Действительно, вопрос для американцев проблематичный. Это подтверждает цитировавшийся уже Керк Эллис. Он считает, что для успеха на американском рынке значимы скорее актерские призы, выдаваемые в Канне. Что касается вожделенной «Золотой пальмы», то она чаще создает проблемы, чем оказывает помощь. Конечно, раз на раз не приходится. «Секс, ложь и видео», сделанные никому не известным режиссером, существенно выиграли благодаря каннской награде, и их автор буквально проснулся знаменитым. Про Линча уже не скажешь, что тот вытащил счастливый билет: победа в Канне, конечно, польстила его самолюбию, тем более что фанаты объявили 1990 год «годом Линча», но, по сути, лишь констатировала актуальность новой стилевой моды. А братья Коэны вообще восприняли награду с олимпийским равнодушием: разве могло быть иначе?

И пусть французская «Монд» возмущается, называя решение жюри «несбалансированным, империалистическим». Это европейские дела. Разумеется, для датского, польского или даже французского режиссера каннский приз может стать решающим моментом в карьере. Для американского это всего лишь гарнир к основному блюду — признанию в голливудской иерархии, высшей ступенью которой является «Оскар». «Европейцы жаждут приза и не получают его; американцы получают и лишь пожимают плечами»,— суммирует «Тайм» главную суть фестивальной каннской коллизии.

С нескрываемой издевкой журнал пишет о том, что жюри, плюя на репутации, обошло наградами «священных медведей» европейского кино Ангелопулоса, Феррери и Пиала. Первого Корлисс характеризует как чемпиона скуки; второго называет «конгениальным хулиганом», вновь вернувшимся к теме каннибализма; лишь немногие сочли это блюдо привлекательным.

Раз уж зашла речь о каннибализме, уместно вспомнить, что и куда более современный Питер Гринуэй со своим «Поваром, вором, его женой и ее любовником» не снискал фестивального признания и был воспринят критически отчасти даже поклонниками режиссера. Свой новый фильм — экранизацию шекспировской «Бури» — он то ли не успел, то ли не решился представить в Канне, ограничившись демонстрацией двадцатиминутного «Пролога». А декадентская «Малина́» Вернера Шретера с треском провалилась в конкурсе, несмотря на блестящую игру Изабель Юппер, давней фаворитки Каннского фестиваля: слава ее оказалась ничем на фоне истерии вокруг Мадонны.

Да, ощутимо меняются каннские приоритеты. И все же я не стал бы вслед за «Тайм» утверждать, что Канн, гордо считающий себя храмом серьезного искусства, превратился на самом деле в американскую колонию. Что тогда сказать о Берлине, который в своей фестивальной программе практически дублирует голливудские фильмы, номинированные на «Оскара»?

Разумеется, любой крупный фестиваль не может не учитывать вкусов широкой публики — «жюри, голосующего собственным кошельком». Однако не случайно тот же Канн чаще выводит на призовую орбиту продукцию «офф-Голливуда» — американских «независимых» и нью-йоркских интеллектуалов, к которым принадлежат в том числе Джоэл и Этан Коэны.

Их «Бартон Финк», пародийно оперирующий мотивами и клише голливудских фильмов класса «В», есть по сути весьма утонченная, не отягощенная идеологией саморефлексия киноискусства. Своего рода «$8^1/_2$» эпохи постиндустриального общества и постмодерна.

Вполне понятно, что именно эта стильная и демократичная легкость пришлась по вкусу жюри Поланского, а не угрюмо озабоченный судьбами беженцев Ангелопулос и даже не Спайк Ли, ставящий бравурные поп-оперы на материале расовых конфликтов.

Ведь кто такой сам Поланский, как не беженец от идеологии? Сначала социалистической, потом — леворадикальной европейской, наконец — американской, оттолкнувшей его (в прямом и переносном смысле) «прямым» моральным ригоризмом. По сути, Поланский повторил судьбу Бартона Финка — социалистически ориентированного бродвейского драматурга, который в 1941 году поехал в Голливуд писать сценарий заурядного коммерческого фильма. А написал нечто другое — проекцию хрупкого внутреннего мира, ничем не защищенного от агрессии мира внешнего.

И вымышленный Бартон Финк, и реальные Роман Поланский и братья Коэны демонстрируют не отрицание интеллекта как такового, а скорее освобождение от навязанных ему шор. Пускай даже это очередная иллюзия.

Досье «ИК»

РАНГЕЛ ВЫЛЧАНОВ, режиссер (Болгария)

Родился 12 октября 1928 года в Кривице около Софии. Окончил среднюю техническую школу, работал техником на фабрике. В 1952 году окончил ВИТИС в Софии. Был ассистентом режиссеров Б. Шаралиева, К. Илинчева, режиссером-консультантом на фильме «Звезды» К. Вольфа. Снимался как актер. С 1958 года — режиссер. Народный артист Болгарии (1981).
1958: «На маленьком острове» («На малкия остров»). *1959*: «Первый урок» («Първи урок»). *1962*: «Солнце и тень» («Слънцето и сянката»), премия ФИПРЕССИ на МКФ в Карлови-Вари. *1963*: «Инспектор и ночь» («Инспекторът и нощта»). *1965*: «Волчица» («Вълчицата»). *1966*: к/м ф. «Смотрите в воспоминаниях» («Търси се спомен»); док. ф. «Любомир Пипков». *1967*: п/м док. ф. «Путешествие между двумя берегами» («Пътуване между два бряга»). *1968*: «Эзоп» («Езоп»), с Чехословакией. *1969*: «Лицо под маской« («Tvář pod maskou»), в Чехословакии, и ав. сц. *1970*: «Шанс» («Šance»), в Чехословакии, и соав. сц. *1973*: док. ф. «Юбилей 25», док. ф. «Габрово смеется» («Габрово се смее»); «Бегство в Ропотамо» («Бягство в Ропотамо»), и соав. сц. *1974*: док. ф. «Творческий портрет Любомира Пипкова» («Творчески портрет на Любомир Пипков»). *1975*: «Следователь и лес» («Следователят и гората»), и ав. сц. *1978*: «С любовью и нежностью« («С любов и нежност»). *1979*: «Лакированные ботинки неизвестного солдата» («Лачените обувка на незнайния воин»), и ав. сц. *1982*: док. ф. «Мечтатель». *1983*: «Последние желания» («Последни желания»), и соав. сц. *1984*: п/м док. ТВ ф. «Гена Димитрова». *1985*: п/м док. ТВ ф. «Индия навсегда» («Индия завинаги»), и ав. сц.; док. ф. «Индия, любовь моя» *1986*: «Куда вы едете?» («За къде пътувате»), и соав. сц. *1988*: «А теперь куда?» («А сега накъде»), и соав. сц. *1990*: «Неугомонная птица Любовь» («Немирната птица Любов»), и ав. сц.

ЛИЛИАНА КАВАНИ, режиссер (Италия)

Родилась 12 января 1933 года в Карпи у Модены (провинция Эмилия-Романия.) Изучала античную литературу в Болонском университете. В 1961 году окончила док. факультет Экспериментального киноцентра в Риме. Снимала док. фильмы, с 1966 года — игровые. *1960*: «Ночная встреча» («Incontro de notte»). *1961*: «Битва» («La battaglia»). *1963*: «История третьего рейха» («Storia del terzo reich»); «Эпоха Сталина» («L'età di Stalin»). *1964*: «Женщина Сопротивления» («La donna della Resistenza»). *1965*: «Петэн: процесс в Виши» («Petain: processo a Vichy»); «Иисус, мой брат» («Gesù mio fratello»), «Дом в Италии» («La casa in Italia»); «День мира» («Il giorno della pace»). *1966*: ТВ ф. «Франциск Ассизский» («Francesco d'Assisi»), и соав. сц.; выпуск на киноэкран — 1972. *1968*: «Галилео» (в СССР — «Галилео Галилей», «Galileo»), с Болгарией, и соав. сц. *1970*: «Каннибалы» («I cannibali»), и соав. сц. *1971*: ТВ ф. «Гость» («L'ospite»), и ав. сц. *1973*: «Миларепа» («Milarepa»), и соав. сц. *1974*: «Ночной портье» ("The Night Porter"), и соав. сц. *1977*: «По ту сторону Добра и Зла» («Beyond Good and Evil»), с Францией и ФРГ; и соав. сц. *1980*: «Шкура» («La pelle») с Францией; и соав. сц. 1982: «По ту сторону двери» («Beyond the Door»), и соав. сц. *1985*: «Берлинский роман» («The Berlin Affair»), с США; и соав. сц. *1988*: «Франциск» («Francis»), с ФРГ; и соав. сц.

ЭМИР КУСТУРИЦА, режиссер (Югославия)

Родился 24 ноября 1954 года в Сараево. Окончил Пражскую киношколу ФАМУ в 1977 году. Один из лучших молодых режиссеров не только югославского, но и мирового кино.
1976: к/м дипломная работа «Герника» («Guernica»). *1978*: ТВ ф. «Прибывают молодожены». *1979*: ТВ ф. «Кафе «Титаник». *1980*: «Помнишь ли Долли Белл?» («Sjećaš li se Dolly Bell?»), спец. премия за дебют и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции-81. *1984*: «Отец в командировке» («Otac na službenom putu»), при участии Италии; и телевариант; гл. премия и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Канне-85. *1988*: «Дом для повешения» («Dom za vešanje»), при участии Великобритании и Италии; и соав. сц.; премия за режиссуру и приз Р. Росселлини на МКФ в Канне-89; в международном прокате фильм называется «Время цыган».

МАРЛЕН ЖОБЕР, АКТРИСА (ФРАНЦИЯ)

Родилась 4 ноября 1943 года в Алжире. Училась в Высшей школе искусств в Дижоне, затем в Парижской консерватории. Была фотомоделью, статисткой в кино, актрисой в театре и на ТВ. С 1966 года — в кино. *1966:* «Мужское-женское» («Masculin feminin»), реж. Ж. Л. Годар; «Мартен-солдат» («Martin soldat»), реж. М. Девиль; «Вор» («Le voleur»), реж. Л. Маль. *1967*: «Астрагал» («L'astragal»); «Блаженный Александр» («Alexandre le bienheureux»), реж. И. Робер. *1968*: «Не нужно принимать Божьих деток за диких уток» («Faut pas prendre les enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages»). *1969*: «Последнее известное место жительства» («Dernier domicile connu»), реж. Ж. Джованни; «Пассажир, приехавший в дождь» («Rider on the Rain»), реж. Р. Клеман. *1971*: «Чудовищная декада» («La décade prodigieuse»), реж. К. Шаброль; «Супруги второго года революции» (в СССР — «Повторный брак», «Les mariés de l'an II»), реж. Ж. П. Раппно; «Пуститься наутек» («La poudre d'escampette»), реж. Ф. де Брока; «Поймай меня, шпион» («Catch Me a Spy»), в Великобритании. *1972:* «Мы не состаримся вместе» («Nous ne vieillirons pas ensemble»), реж. М. Пиала. *1973:* «Репрессалии» («Represaglia»), в Италии; «Жюльетт и Жюльетт» («Juliette et Juliette»). *1974*: «Секрет» («Le secret»), реж. Р. Энрико. *1975*: «Сумасшедшую — убить» («Folle à tuer»), реж. И. Буассе; «Не такой уж и плохой» («Pas si méchant que ça»), Швейцария — Франция, реж. К. Горетта; «Добрый и злые» («La bon et les méchants»), реж. К. Лелуш. *1976*: «Жюли-Липучка» («Julie-Pot-de-colle»), реж. Ф. де Брока. *1977*: «Обличитель» («L'imprécateur»); «Иди к маме, папа работает» («Va voir maman, papa travaille»). *1978*: «Игрушка» («Il giocattolo»), в Италии, реж. Дж. Монтальдо; «Грандизон» («Grandison»), в ФРГ. *1979*: «Война полицейских» («La guerre des polices»). *1980*: «Грязное дело» (в СССР — «Жертва коррупции», «Une sale affaire»). *1981*: «Обнаженная любовь» («L'amour nu»), реж. Я. Беллон. *1982*: «Взлом» («Effraction»). *1983*: «Всадники бури» («Les cavaliers de l'orage»). *1984*: «Воспоминания, воспоминания» («Souvenirs, souvenirs»). *1988*: «Аисты — не такие, как о них думают» («Les cigognes n'en font qu'a leur tête»).

КРИСТИНА ЯНДА, АКТРИСА (ПОЛЬША)

Родилась 18 декабря 1952 года в Стараховице. В 1971—1975 годы училась в Государственной театральной школе в Варшаве. Играла в театре «Атенеум» и других театрах. Яркий дебют в 1976 году в фильме «Человек из мрамора» принес актрисе мировую известность. Снималась в ФРГ, Франции, Бельгии, Австрии. Была замужем за актером Анджеем Северином, ныне — жена оператора Эдварда Клосиньского.

1974: ТВ спектакль «Три сестры» («Trzy siostry»). *1976*: «Человек из мрамора» («Człowiek z marmuru»), реж. А. Вайда. *1977:* «Госпожа Бовари — это я» («Pani Bovary — to ja»); «На серебряном глобусе» («Na srebrnym globie»), материал смонтирован в 1987 году, фильм выпущен на экран в 1988 году, реж. А. Жулавский; «Граница» («Granica»), реж. Я. Рыбковский. *1978:* «Без наркоза» («Bez znieczulenia»), реж. А. Вайда; ТВ ф. «Доктор Мурек» («Doktor Murek»), ТВ сериал «Семья Поланецких («Rodzina Połanieckich»), реж. Я. Рыбковский; «Бестия» («Bestia»), реж. Е. Домарадский. *1979:* «Дирижер» («Dyrygent»), реж. А. Вайда; «Голем» («Golem»), реж. П. Шулькин; ТВ ф. «Иногда племянник посещает тетю» («Manchmal besucht der Neffe die Tante»), в ФРГ. *1980:* «Зеленая птица» («Der grüne Vogel»), Западный Берлин — ФРГ, реж. И. Сабо; «Вонни» («Вонни»), в Болгарии; «В белый день» («W biały dzień»), реж. Э. Жебровский. *1981:* «Мефистофель» («Mephisto»), Венгрия — ФРГ, реж. И. Сабо; «Человек из железа» («Człowiek z żelaza»), реж. А. Вайда; «Война миров — следующее столетие» («Wojna światów — następnie stulecie»), выпуск на экран — 1983, реж. П. Шулькин; ТВ ф. «Фик-Мик, или Специальный бюллетень» («Fik-Mik czyli Biuletyn specjalny»); «Он, она, они» («On, ona, oni»). *1982*: «Допрос» («Przesłuchanie»), выпуск на экран — 1989; премия за роль на МКФ в Канне-90; «Внутреннее состояние» («Stan wewnetrzny»), выпуск на экран — 1990; «Шпион, встань» («Espion lève-toi»), во Франции, реж. И. Буассе; ТВ ф. «Это было прекрасное лето» («C'était un beau été»), во Франции; «Перед битвой» («Avant la bataille»), в Бельгии, реж. Я. Киёвский; «Белла Донна — Может ли любовь быть грехом?» («Bella Donna — Kann den Liebe Sünde sein?»), в ФРГ. *1983*: «Жар» («Glut»), ФРГ — Швейцария, реж. Т. Кёрфер; «Это только рок» («To tylko rock»); «Синтез» (Synteza»). *1984*: «О-би, о-ба, конец цивилизации» («O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji»), реж. П. Шулькин; «Полицейский и девушка» («Der Bulle und das Mädchen»), Австрия — ФРГ. *1985:* «Головокружение: («Vertiges»), во Франции; «Любовники моей мамы» («Kochankowie mojej mamy»), реж. Р. Пивоварский. *1986*: «Лапута» («Laputa»), Западный Берлин — ФРГ, реж. Х. Зандерс-Брамс; «Отсрочка приговора» («W zawieszeniu»). *1988*: «Декалог, два» («Decalog, dwa»), реж. К. Кесьлёвский. *1989*: «Все, что мое» («Stan posiadania»), реж. К. Занусси.

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Автостоп», 6 ч. Продолжительность фильма 55 мин. Производство «Три-Т» (СССР) — «Гамма-фильм» (Италия) — «Стилос менеджемент корпорейшн» (Швейцария), 1990.
Авторы сценария Р. Ибрагимбеков, Н. Михалков. Режиссер Н. Михалков. Оператор Франко Ди Джакомо. Художники В. Яронин, И. Гинно. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры К. Климов, Оскар Торрацини.
Роли исполняют: Массимо Вентурьелло, Н. Русланова, В. Гостюхин, Джорджо Биавати, Л. Соколова, Л. Удовиченко, Вирджиния Брайн, Алессандра Баранска, Джанни Берсани и другие.

«Анекдоты», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин. Производство киностудии «Нева» киноассоциации «Ленфильм». 1990.
Авторы сценария В. Вардунас, А. Кузнецов. Режиссер В. Титов. Оператор В. Ильин. Художники В. Светозаров. Э. Исаев. Композитор Н. Фоменко. Звукооператор Н. Аванесова.
Роли исполняют: А. Абдулов, А. Джигарханян, Н. Усатова, Я. Степанов, А. Васильев, Б. Соколов, Е. Филатов, В. Лобанов, М. Храбров, Л. Лемке, И. Олейников, А. Равикович, В. Бычков, Ю. Стоянов, Н. Фоменко, М. Данилов, Ю. Лазарев, С. Паршин, В. Кравченко, К. Демидов, В. Степанов, О. Волкова, В. Михайлов, Г. Абайдулов, А. Ваха.

«Аферисты», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин. Производство студии «Кинотоварищество на Таганке». 1990.
Авторы сценария Л. Пискунов, М. Пресняков. Режиссер В. Шиловский. Оператор В. Алисов. Художник В. Лукьянов. Композитор Г. Мовсесян. Звукооператоры Л. Рубина, А. Трофимов.
Роли исполняют: С. Садальский, М. Кикалейшвили, В. Шиловский, Р. Маркова, Н. Русланова, М. Кокшенов, Н. Крачковская, М. Пресняков, В. Изотова, Е. Весник, Б. Цуладзе, Л. Борисов, Р. Филиппов, П. Винник, В. Демченко, А. Елизаветский, Е. Москалев, В. Горбунчиков, В. Ферапонтов, Ф. Полевич и другие.

«Бес», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
Производство видеокиностудии «Артель «Ф». 1991.
Автор сценария М. Ворфоломеев. Режиссер В. Дудин. Оператор В. Спорышков. Художник А. Верещагин. Композитор В. Рябов. Звукооператор В. Суходолов.
Роли исполняют: А. Ткаченок, В. Раков, Е. Кучеренко, М. Булгакова, Н. Усатова, В. Букин, С. Морозов и другие.

«Взгляд змия», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Производство Литовской киностудии. 1990.
Автор сценария С.-Т. Кондротас. Режиссер Г. Лукшас. Оператор А. Моцкус. Художник А. Кяпяжинскас. Композитор Г. Купрявичюс. Звукооператор Ч. Бивейнис.
Роли исполняют: Д. Казлаускас, Г. Карка, В. Пяткявичюс. Э. Габренайте, А. Шурна и другие.

«Волки в зоне», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Производство студии «Импульс», КТК «Бенефис». 1990.
Автор сценария А. Делендик. Режиссер В. Дерюгин. Оператор В. Кислицын. Художник А. Белятко. Звукооператор А. Волков.
Роли исполняют: Ю. Киселюс, С. Садальский, В. Костромин, М. Гайзидорская, В. Михайлов, В. Томкус, М. Пахоменко, В. Зикора, В. Толоконников и другие.

«Два патрона на мамонта». 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Производство «Ялта-фильм» при участии ассоциации ГКО «Валеология». 1990.
Автор сценария и режиссер А. Плугарь. Оператор А. Масс. Художник Ф. Ростоцкий. Композитор В. Корчагин. Звукооператор В. Литровник.
Роли исполняют: Д. Журавлев, Ю. Соколовская, Л. Петрусенко, О. Щербинин, В. Кузнецов, М. Капнист, М. Фомина, С. Чекан, В. Александров, А. Пятков, Е. Редько и другие.

«Дикий пляж», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 09 мин.
Производство Киевской киностудии имени А. Довженко. 1990.
Автор сценария В. Москаленко. Режиссер Н. Киракозова. Оператор А. Шигаев. Художник В. Рожков. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Н. Домбругова.
Роли исполняют: В. Мережко, А. Пономарев, Е. Внукова, А. Гуськов, Е. Грамматиков, В. Сердюков, К. Стрейч, Оля Игнатова.

«Курьер на восток», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
Производство студии «ФБ-33». 1991.
Автор сценария М. Джусойты. Режиссеры А. Басаты, М. Джусойты. Операторы В. Панков, В. Соколов-Александров. Художник В. Евсиков. Композитор И. Кантюков. Звукооператор Т. Кваташидзе.
Роли исполняют: Блу Ариаг, В. Бородин, А. Березин, Д. Габараев, С. Приселков, Н. Алабердыев, С. Одаев, М. Цихиев, К. Суанов, А. Новиков, И. Богодух, А. Казимиров, Б. Кантемиров, А. Артчиков, С. Икоев.

«Отдушина» (по мотивам повести В. Маканина), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Производство ТПО «Латвияс кино», фильм-студия «Алко». 1991.
Автор сценария В. Тодоровский. Режиссер А. Розенберг. Оператор М. Звирбулис. Художник И. Антоне. Композитор Ю. Карлсонс. Звукооператор Н. Дейнатс.
Роли исполняют: В. Теличкина, В. Меньшов, Г. Яковлев, Г. Макарова, Р. Разума, А. Белявская, А. Лавров, Е. Грибовода, Г. Виркава и другие.

«Папашка и мэм», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.
Производство коммерческого Мосстройбанка и кинофирмы «Альянс». 1990.
Автор сценария и режиссер А. Марьямов. Оператор И. Зарафьян. Художник А. Захарченко. Композитор А. Козлов. Звукооператор А. Нейман.

Роли исполняют: Г. Тараторкин, Л. Полищук, М. Майко, И. Клименков и другие.

«Подвал», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Производство «Азербайджанфильм». 1990.
Автор сценария Д. Сеидова. Режиссер Д. Иманов. Оператор А. Мурадов. Художники М. Агабеков, Р. Насиров, Композитор Х. Мирза-заде. Звукооператор Т. Керимова.
Роли исполняют: Э. Исмайлова, Ф. Абдуллаев, Р. Балаев, Ф. Насиргани, А. Кишновлогер, Я. Нуриев, С. Мирзагасанов, Ч. Шарифов, Э. Шабанова, Н. Зейналова, С. Курленко, З. Нариманова, Н. Садыг-заде, О. Долинская, Ш. Керимова.

«Проект «Альфа», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Производство объединения-студии «Кинематографист» при участии главного управления пограничных войск КГБ СССР и производственно-коммерческого объединения «Искра», г. Барнаул. 1991.
Автор сценария и режиссер Е. Шерстобитов. Оператор Н. Журавлев. Художник П. Слабинский. Композитор И. Миленко. Звукооператор Е. Пастухов.
Роли исполняют: Ю. Маляров, С. Горшкова, С. Дирина, Г. Дворников, А. Веденкин, А. Самедов, Н. Малашенко, С. Агашков, А. Жуковин, Б. Руднев, А. Голик, В. Чеботарев, А. Лукьяненко.

«Сделано в СССР», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин.
Производство «Фора-фильм». 1990.
Автор сценария С. Тараховский. Режиссеры С. Тараховский, В. Шамшурин. Оператор В. Пиганов. Художник Л. Лазишвили. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Е. Потоцкая.

Роли исполняют: А. Джигарханян, О. Арбузова, К. Белевич, А. Фомичева, А. Клюка, В. Панасенкова, Л. Куравлев, Э. Марцевич, И. Доброхотова, А. Горшков, В. Ильин, Д. Матросов, В. Теличкина, В. Березуцкая, В. Филиппов, М. Кравченко и другие.

Зарубежные фильмы

«Богиня Лакшми», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 13 мин.
Производство Управления культуры и информации Куангнам-Дананг и киностудии города Хошимина (Вьетнам). 1988.
Автор сценария и режиссер Нгуен Ван Тхонг. Оператор До Чонг Мин. Художник Чан Хыу Ан. Композитор Фан Нгок.
Роли исполняют: Нгуен Фыонг Лоан, Нгуен Хьен Чанг, Минь Чанг, Роберт Хай, Дао Ба Шон и другие.

«Братья», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам). 1986.
Автор сценария Зыонг Тху Хыонг. Режиссеры Чан Ву, Нгуен Хыу Луен. Оператор Нгуен Хыу Туан. Художник Ле Тхи Куан. Композитор Данг Хыу Фук.
Роли исполняют: Данг Вьет Бао, Буй Бай Бинь, Бик Нгок, Нгок Тху, Хань Гуен, Данг Тат Бинь, Май Тяу и другие.

«Их знали только некоторые», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.
Производство студии художественных фильмов имени 8 февраля (КНДР).
Автор сценария Хи Чжон Син. Режиссер Ким Ю Сам. Оператор Лим Чон Сик. Художник Ким Тхэ Мин. Композитор Пэ Ён Сам.
Роли исполняют: Чан Ю Сон, Ли Соль Хи, Ким Ён Сук, Пак Бон Ик, Юн Чан и другие.

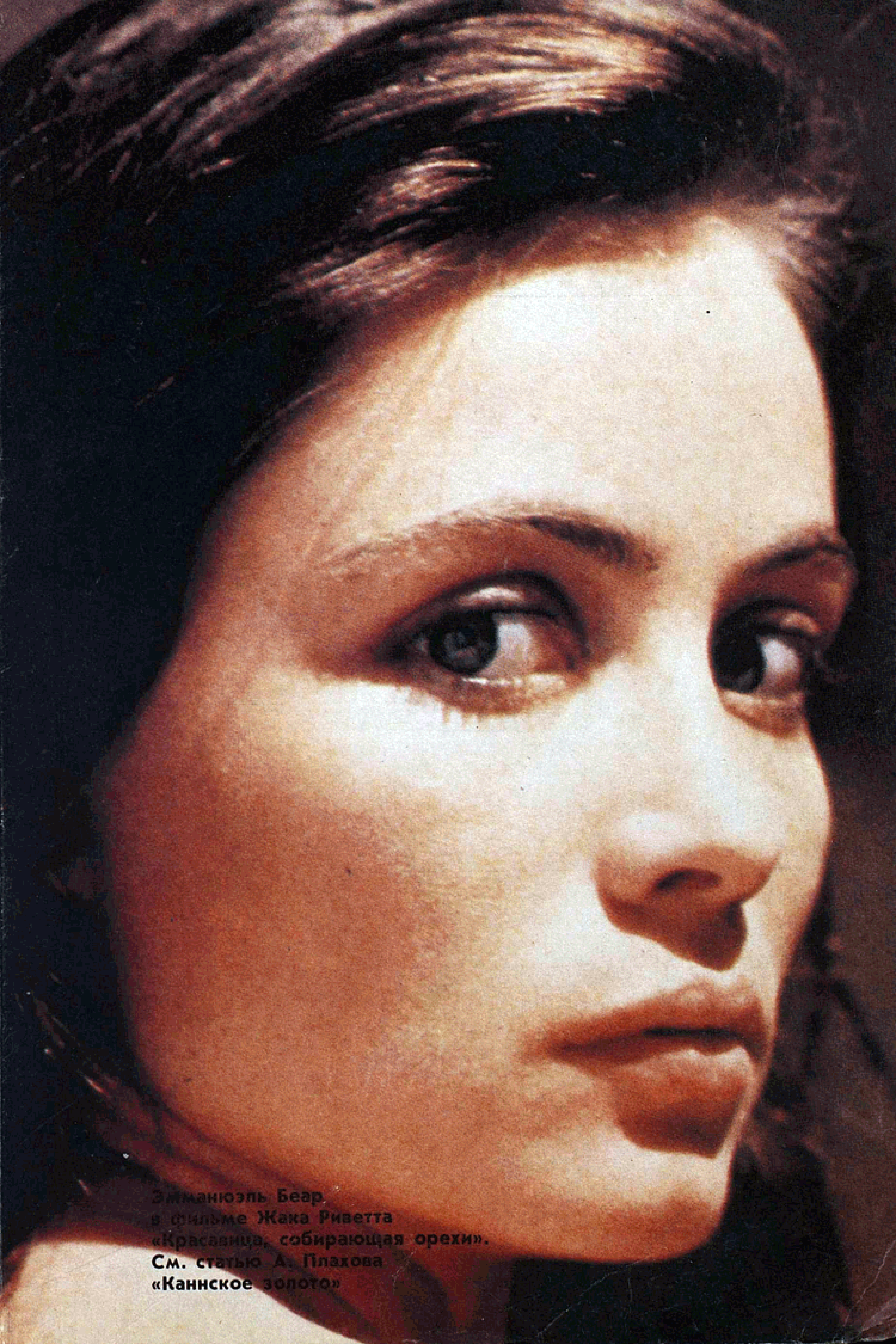
«Конец старых времен» (по роману Владислава Ванчуры), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.
Производство «Баррандов» (Чехословакия). 1989.
Авторы сценария Иржи Блажек, Иржи Менцель. Режиссер Иржи Менцель. Оператор Яромир Шофр. Художник Збынек Глох. Композитор Иржи Шуст.
Роли исполняют: Йозеф Абрхам, Яромир Ганзлик, Рудольф Грушинский, Ян Гартл, Мариан Лабуда, Ян Грушинский, Иржи Адамира, Барбора Лейхнерова, Алиса Дворжакова, Люба Крбова и другие.

«Честь семьи Прицци» (по роману Ричарда Кондона), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 12 мин.
Производство «20-й век Фокс», компания «Эй-би-си Моушн Пикчерс» (США). 1985.
Авторы сценария Ричард Кондон, Джанет Роуч. Режиссер Джон Хьюстон. Оператор Анджей Бартковяк. Художник Деннис Вашингтон. Композитор Алекс Норт.
Роли исполняют: Джек Николсон, Кэтлин Тернер, Роберт Лоджиа, Джон Рэндолф, Уильям Хики, Ли Ричардсон, Анхелика Хьюстон и другие.

«Цена безумства», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Производство Сианьской киностудии (Китай).
Авторы сценария Чжоу Сяовэнь, Лу Вэй. Режиссер Чжоу Сяовэнь. Оператор Ван Синьшэн. Художники Доу Гуосян, Лу Вэй. Композитор Чжу Шижуй.
Роли исполняют: У Юйцзюань, Ли Цзин, Се Юань, Ван Нингшен, Чан Жун, Цзюнь Линянь.

«Чандни», 18 ч. Продолжительность фильма 2 часа 58 мин.
Производство «Радж Филмз» (Индия).
Авторы сценария Калма Чандра, Умеш Калбагх, Арон Каул. Режиссер Яш Чопра. Оператор Манмохан Сингх. Художник Судхенду Рой. Композитор Шив Хори.
Роли исполняют: Шридеви, Винод Кханна, Риши Капур, Вахида Реман, Сушма Сетх, Ачла Сачдев, Бина и другие.

«Я — Графиня», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 05 мин.
Производство «Бояна» (Болгария). 1989.
Авторы сценария Раймонд Вагенштайн, Петр Попзлатев. Режиссер Петр Попзлатев. Оператор Эмил Христов. Художник Георгий Тодоров. Композитор Георгий Генков.
Роли исполняют: Светлана Янчева, Катя Паскалева, Ицхак Финци, Петр Попйорданов, Вылчо Камарашев, Хорета Николова, Самуел Финци, Илия Дорев, Ирен Кривошиева, Таня Шахова и другие.



Эммануэль Беар
в фильме Жака Риветта
«Красавица, собирающая орехи».
См. статью А. Плахова
«Каннское золото»

В текущих номерах нынешнего года и в 1992 году «Искусство кино» публикует:

В разделе «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ВИКТОР ВОРОШИЛЬСКИЙ. Венгерский дневник. (Осень 1956 г.)

АЛЕКСАНДР БОРОДЫНЯ. Диспетчер.

ВЛАДИМИР СОРОКИН. Очередь.

АЛЕКСАНДР ПЯТИГОРСКИЙ. Философия одного переулка.

АНТАНАС ШКЕМА. Солнечные дни.

В разделе «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Теорема.

ЛУИС БУНЮЭЛЬ. Дневная красавица.

Р.-В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант.

СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео.

В разделе «ЗА РУБЕЖОМ»:

ИНГМАР БЕРГМАН. Образы (главы из новой книги).

ДУШАН МАКАВЕЕВ, КШИШТОФ ЗАНУССИ. Лекции о кино.

ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.

ШИРЛИ МАКЛЕЙН. Танец в луче света.

ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. «Звезды» мирового кинематографа в свете астрологии.

МЭРИЛИН МОНРО: версии жизни и смерти самой загадочной «звезды» Голливуда.

В разделе «СЦЕНАРИИ»:

К. ЛОПУШАНСКИЙ. Русская симфония.

М. БОГИН, Р. ИБРАГИМБЕКОВ. Страсти по Маргарите.

П. ТОДОРОВСКИЙ. Анкор! Еще анкор!

П. ФИНН, С. АРАНОВИЧ. Большой концерт народов.

В разделе «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:

«Для чего и зачем?» Гражданская война глазами «белых». Письма семнадцатилетнего графа Иллариона Мусина-Пушкина к родным.

Цена одного номера: 1 р. 95 к. (по подписке), 2 р. 50 к. (в розницу).

В розницу журнал поступает в крайне ограниченном количестве.